

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

NÚM. 17, 2004 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 7)

## LITERATURA ESPAÑOLA DESDE 1975

Edición de

José María Ferri & Ángel L. Prieto de Paula

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

Entre clasicismo y vanguardia:  
el compromiso poético en los  
autores de los años ochenta

José María FERRI COLL

Itálica abolida: una lección de  
*vanitas* en la poesía española  
contemporánea

Juan GÓMEZ CAPUZ

La poética del pop: los recursos  
retóricos en las letras del pop  
español

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

La pragmática teatral en  
Alfonso Vallejo

Joaquín JUAN PENALVA

De cómo el *roman fusion* llegó  
a serlo: prehistoria literaria de  
una nueva fórmula narrativa

Mar LANGA PIZARRO

La novela histórica española en  
la transición y en la democracia

Antonio MÉNDEZ RUBIO

Memoria de la desaparición:  
notas sobre poesía y poder

Mariano DE PACO

El teatro español en la transición:  
¿una generación *olvidada*?

Ángel L. PRIETO DE PAULA

Poetas del 68... después de 1975

Juan A. RÍOS CARRATALÁ

Humor para una nueva etapa  
histórica: *Manicòmic*, de Tricicle

Laura SCARANO

Políticas de la palabra en  
el debate poético español  
contemporáneo

## ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE





*ANALES  
DE  
LITERATURA  
ESPAÑOLA*



# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

NÚM. 17, 2004 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 7)

## ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Director

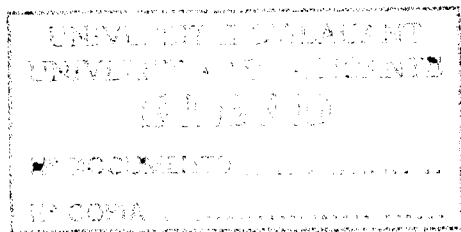
Guillermo CARNERO ARBAT

Secretario

Enrique RUBIO CREMADES

Consejo de Redacción:

Área de Literatura Española (Universidad de Alicante)



I.S.S.N.: 0212-5889

Depósito Legal: A-537-1991

Preimpresión e impresión:

Espagrac [www.espagrac.com](http://www.espagrac.com)

*ANALES  
DE  
LITERATURA  
ESPAÑOLA*

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 17, 2004



## NOTA DE REDACCIÓN

*Anales de Literatura Española* publicará monográficos sobre temas marginados o poco frecuentados por la Historiografía y la Crítica, o bien novedosos o polémicos en la investigación actual. En cada número se anunciará el contenido del siguiente.

El coordinador de cada monográfico encargará los estudios que estime oportunos a reconocidos especialistas; y al mismo tiempo podrá aceptar envíos espontáneos de acuerdo con las siguientes condiciones: a) que le sean enviados no más tarde del 31 de marzo del año correspondiente al monográfico de que se trate; b) que sean aceptados, por adaptarse a la línea de la revista y a los propósitos y contenido del número; c) que tengan cabida en él, en virtud de la extensión disponible y del orden de recepción; d) que la extensión de dichos originales no supere las seiscientas líneas, incluidas Bibliografía y notas; que se envíen impresos y también en disquete, procesados en Word o programa compatible; y que su redacción se adapte a las normas que se vienen publicando en las páginas finales de *Anales de Literatura Española*.

El tema del número 18, serie monográfica número 8, será el siguiente: «Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al profesor Ermanno Caldera». Será coordinado por el profesor Enrique Rubio, a quien debe dirigirse toda la correspondencia.

GUILLERMO CARNERO

Los originales recibidos en *Anales de Literatura Española* son revisados por expertos ajenos a la redacción de la revista y a la Universidad de Alicante, y su publicación queda supeditada a la decisión final adoptada por los evaluadores.

## ÍNDICE

Luis BAGUÉ QUÍLEZ	
«Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta» .....	11
José María FERRI COLL	
«Itálica abolida: una lección de <i>vanitas</i> en la poesía española contemporánea» .....	35
Juan GÓMEZ CAPUZ	
«La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español» .....	49
Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO	
«La pragmática teatral en Alfonso Vallejo» .....	73
Joaquín JUAN PENALVA	
«De cómo el <i>roman fusion</i> llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa» .....	89
Mar LANGA PIZARRO	
«La novela histórica española en la transición y en la democracia» .....	107
Antonio MÉNDEZ RUBIO	
«Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder» .....	121
Mariano DE PACO	
«El teatro español en la transición: ¿una generación <i>olvidada</i> ?» .....	145

Ángel L. PRIETO DE PAULA	
«Poetas del 68... después de 1975» .....	159
Juan A. RÍOS CARRATALÁ	
«Humor para una nueva etapa histórica: <i>Manicòmic</i> , de Tricicle» .....	185
Laura SCARANO	
«Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo»....	201

\* \* \*

Curricula .....	213
Normas para la presentación de originales.....	219

## ENTRE CLASICISMO Y VANGUARDIA: EL COMPROMISO POÉTICO EN LOS AUTORES DE LOS AÑOS OCHENTA

Luis BAGUÉ QUÍLEZ  
Universidad de Alicante

### Algunas notas sobre el panorama poético de los años ochenta

En los versos finales del poema «Asturcón», edificado sobre el epigrama homónimo de Marcial, Víctor Botas defendía una poesía despojada de «rituales ínfulas» e «insensatas guirnaldas», y proponía adornar su lirismo tan sólo con «unas gotas / de sonriente coña beatífica» (Botas, 1999: 294-295). Ya en 1987, cuando Botas publica su peculiar glosa a Marcial, hacía varios años que la literatura española había abandonado los espejismos de los canales venecianos y la mitología *pop* auspiciada por la antología novísima de Castellet. El panorama poético de los ochenta se presentaba polarizado en torno a las llamadas, con pareja imprecisión, poesía de la experiencia y poesía metafísica. Mientras que la primera se articulaba alrededor del anecdotario afectivo y del confesionalismo explícito, la segunda sacrificaba la transitividad comunicativa en aras de un despojamiento retórico que exigía la elaboración del discurso en el límite de la referencialidad.

No obstante, la realidad literaria rara vez se aviene con las categorías preestablecidas por el voluntarismo teórico. Así, la dicotomía experiencia / metafísica pronto se revelaría insuficiente para definir la pluralidad de voces del período. Además de *Historia Antigua*, de Víctor Botas, donde se incluye «Asturcón», en 1987 se editan libros tan significativos de la línea figurativa como *El otro sueño*, de Luis Alberto de Cuenca; *Suma de varia intención*, de Jon Juaristi; *Curso superior de ignorancia*, de Miguel d'Ors; *Diario cómplice*, de Luis García Montero,



y *El último de la fiesta*, de Carlos Marzal<sup>1</sup>. Estas obras, que culminan el proceso de *normalización lírica* iniciado a comienzos de la década del ochenta, sugieren algunos cambios de envergadura con respecto a la imagen mineralizada de la tendencia experiencial. Ésta había cerrado filas en torno a una modalidad subjetiva caracterizada por la dilución de las fronteras entre el sujeto biográfico y el personaje poético, aunque algunos de sus integrantes reivindicaban la ilusión de un *correlato autoral* (Scarano, 2001: 273) similar al que había promovido Gil de Biedma en «El juego de hacer versos» (*Moralidades*, 1966). A mediados de los ochenta, el episodio granadino de *La otra sentimentalidad* (1983), antología-manifiesto que recopilaba poemas y ensayos de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, parecía haberse difuminado en las nutridas filas de la experiencia, más heterogénea en su tonalidad lírica y más tibia en sus planteamientos ideológicos<sup>2</sup>. Al margen de sus cimientos estéticos, que remitían al volumen de Robert Langbaum sobre el monólogo dramático en la poesía romántica inglesa, a la paradoja del comediante de Diderot o a la lección del Juan de Mairena machadiano sobre la caducidad histórica de los sentimientos, esta corriente sustentaba su reflexión en los estrechos márgenes del pensamiento débil, cuando no en un encogimiento de hombros anuente con el relativismo posmoderno.

Con todo, los textos adscritos al marbete de la experiencia conformaban un mosaico más diverso de lo que en principio se pudo (o quiso) ver. En los últimos años, esta vertiente se aproxima a una poesía comprometida donde la voluntad cívica convive con una reactivación del yo social, en consonancia con otras propuestas que, desde distintas premisas teóricas, se orientan en la misma dirección:

---

<sup>1</sup> Según Miguel Casado, 1987 también era un año importante para los autores *metafísicos* por diversas razones: se edita *Edad*, de Antonio Gamoneda; muere Aníbal Núñez, uno de los escritores más personales del sesentayochismo, y se imprimen varios libros que rompen con el discurso generacional de la experiencia, como *Cántico de la erosión*, de Jorge Riechmann, y *De barro la memoria*, de Menchu Gutiérrez (Casado, 1994: 6-8). A esta nómina habría que sumar *Inventario*, del propio Miguel Casado, que obtuvo *ex aequo* con el citado libro de Riechmann el II premio de poesía Hiperión. A propósito de esta irrupción escalonada en la vida literaria, Juan José Lanz declaraba: «En torno a 1986-1987, diversos autores que habían quedado marginados de la tendencia que comenzaba a establecer su dominio, empiezan a publicar una serie de libros (en muchos casos sus primeros libros) que alteran el relato generacional tal como se desarrollaba en aquellos años [...], continuando en cierto modo la diversidad de poéticas de los años anteriores» (Lanz, 1998: 278).

<sup>2</sup> En una entrevista reciente, Juan Carlos Rodríguez, auténtico *numen tutelar* del núcleo granadino de la otra sentimentalidad, consideraba el año 1985 como el punto de inflexión en el desarrollo del grupo. A partir de ese momento se certifica la supresión de las fronteras entre la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, ya que ambas se sintetizan en una única veta de literatura realista: «El grupo creo que se acabó disolviendo pronto, hacia el 85 como mucho, cada uno fue por su lado, aunque Álvaro Salvador opina que duró más como fórmula poética. Yo puse mi parte. Todos estábamos influenciados por el ambiente. La poesía se escribe con las contradicciones de la vida. La literatura no asume las contradicciones» (Valverde, 2002: s/p).

la poesía entrometida de Fernando Beltrán; el realismo de indagación de Jorge Riechmann; la escritura del conflicto del grupo valenciano *Alicia Bajo Cero*, o la estética de la resistencia del sector onubense *Voces del Extremo*. La convergencia de estos proyectos deriva en una apertura a la colectividad, por más que los modos estilísticos que ahora prevalecen sean ajenos a la compulsión expresionista de la inmediata postguerra. La burla prosaica, el desgarrar afectivo y la cotidianidad coloquial coexisten con nuevas realidades temáticas (ecologismo, autopistas de la información, movimientos antiglobalización), elementos de la tradición cultural y estrategias retóricas de ascendencia vanguardista. A su vez, el civismo tiende a liberarse de trabas doctrinarias y de eslóganes políticos. Al lado del materialismo dialéctico de raíz marxista, el método de análisis social por antonomasia en las décadas anteriores, prospera una poesía *arraigada* (en Miguel d'Ors o Enrique García-Máiquez) muy semejante a la que, en su día, cultivaron los poetas del *grupo Rosales* (Prieto de Paula, 2002: 381). También la oclusión frente al medio circundante puede encubrir una forma velada de compromiso, basada en el repliegue en las trincheras del yo. Por ejemplo, el escepticismo radical que preconiza el realismo sucio español, en general menos bukowskiano que carvertiano, esgrime un sofisticado acorazamiento ante la laxitud ética del presente. En resumen, este rebrote de poesía social, consciente de hablarle a un lector bien informado, ya no se ve obligado a rebajar su caudal estético, atemperar su contenido ideológico ni realizar vacuos ejercicios de popularismo.

A lo largo de los años ochenta y noventa, los autores emergentes retoman la vocación protestataria del realismo crítico y vuelven la mirada hacia las parcelas menos favorecidas de la vida urbana<sup>3</sup>. La ironía extiende el enfoque descriptivo hacia ambientes marginales que no tenían cabida en la introspección sentimental que propugnaba la primera poesía de la experiencia. No obstante, a medida que esta tendencia va ensanchando su horizonte temático, empiezan a tratarse numerosos aspectos (mendicidad, inmigración, paro, drogadicción) que habían sido relegados de la estampa costumbrista posmoderna. Junto con la crónica de la

---

<sup>3</sup> No compartimos la opinión de Jaime Siles, quien caracterizaba el discurso lírico de los ochenta como una poesía integrada, complaciente y afín al consumismo, en los antipodas de la crítica disidente postulada por los autores del cincuenta: «Por eso [los miembros de la generación del 80] no hacen poesía de evasión –como hicieron los novisimos– ni de crítica –como el 50 sí la hizo–, sino de entendimiento, de aclimatación y –a veces: muy pocas– de interpretación. La nueva poesía, por lo general y con muy pocas excepciones (Riechmann, Amparo Amorós, Manuel Vilas, Juan Carlos Suñén y Martínez Mesanza) renuncia a criticar el mundo; evita, en la medida en que puede, el interpretarlo; y se conforma –que no es poco– con vivirlo» (Siles, 1991: 168). Esta afirmación, acaso pertinente para algunos miembros de la primera poesía de la experiencia, es desde luego inapropiada a la altura de 1989, cuando muchas de las modulaciones del compromiso (neocostumbrismo, sátira sociopolítica, ironía marginal y acanallada) provenían precisamente de dicha tendencia.

marginalidad, los escritores actuales reconsideran las expectativas democráticas surgidas a inicios de los ochenta y que desembocaron, a finales de esa década, en lo que Mainer denominaba la «bancarrota de la tradición de izquierdas» (Mainer, 1994: 141). Esta bancarrota conduce a un cuestionamiento de la actitud civil, en sintonía con la perspectiva testimonial que había germinado en los sesenta, aunque acrisolada por contingencias sociológicas que no existían en el momento. En este sentido cabe interpretar la censura del imperialismo estadounidense, la preocupación por el Tercer Mundo, la constatación del fin de las utopías revolucionarias y la denuncia del belicismo, si bien el escenario de Vietnam se sustituye por el de la antigua Yugoslavia y por Oriente Medio.

La ampliación del abanico argumental en los poetas de los ochenta no implica la renuncia a los procedimientos habituales en su plasmación artística, tales como la primacía de la narratividad sobre la propagación de contenidos ideológicos, el remedo intertextual o el descriptivismo urbano. Estos autores propenden bien hacia la desautomatización del mensaje, mediante el acercamiento al epigrama o a la sátira, bien hacia la transcripción imparcial de la realidad, mediante la inserción de noticias e informaciones periodísticas a la manera de collage *pop*. Asimismo, el pacto de lectura que había nacido al socaire de la figuración realista no sufre modificaciones de peso en esta etapa, salvo por un incremento del escepticismo en lo relativo a la capacidad representativa del lenguaje. La emanación confesional se dirige a un receptor cómplice y configura un *hablante-oyente ideal* como trasunto del estereotipo comunicativo chomskyano (Sánchez Torre, 2002: 53).

### Entre el epigrama crítico y la sátira neocostumbrista

Los escritores de los ochenta entroncan con los matices burlescos del epigrama y de la sátira, cuya configuración genérica les permite un acercamiento a la realidad filtrado por el cedazo de la herencia literaria<sup>4</sup>. Estos autores conjugan

---

<sup>4</sup> En sus orígenes, el epigrama era una breve pieza de carácter funerario, procedente de la poesía trenética griega o tal vez de las inscripciones sepulcrales fenicias. Los epigramas más antiguos eran inscripciones dedicatorias y funerarias cuyo esquema estructural se hallaba muy codificado. En primer lugar, constaban de un elogio de la persona fallecida; en segundo lugar, se daba noticia sobre su muerte; en tercer lugar, se citaba el nombre del constructor de la tumba, y, por último, se solía incluir una maldición a quien dañase o destruyera el monumento. Más tarde, a esta función consolatoria, propia del epigrama arcaico, se añade una función literaria, que ocupa un lugar secundario. Así lo manifiestan los epitafios en primera persona, los cenotafios en los que la tumba o el propio muerto se dirigían al caminante, y las inscripciones en las que hablaba una figura alegórica. A partir del siglo IV a. C. el epigrama alude a un tipo de poema breve y lapidario que se definía por poseer una cierta punta o mordiente en los versos finales, aunque sin el contenido satírico inherente a su plasmación latina. La forma métrica más habitual, que acabó imponiéndose al hexámetro después de alternar largo tiempo con él, era el distico elegíaco. Ya en el periodo helenístico, los epigramas se agrupan en colecciones como la famosa *Antología Palatina*, que reunía cerca de 3700 epigramas.

las aportaciones formales de los poetas de la *escuela de Barcelona* (Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma) con la sentenciosa agudeza de los epigramistas latinos (especialmente, Marcial). De los primeros recogen el humorismo autoirónico, la vocación memorialista y la desafiante subjetividad que tiñe sus versos, aquí y allá, de una pátina de desencanto existencial. De los segundos, la condensación expresiva, la concentración prosódica y la intensidad en los desenlaces de los poemas. Acaso por su mayor proximidad con el grupo del cincuenta y con ciertas derivaciones de la poesía civil, los integrantes originarios del 68 desarrollan la potencialidad crítica del epigrama y de la sátira, al tiempo que proponen una revisión desencantada de los emblemas del realismo. Así se observa en libros como *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán; *Teatro de operaciones* (1967), de Antonio Martínez Sarrión, o *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, que remitía a las «Fábulas para animales» (*Grado elemental*, 1962) de Ángel González.

Desde mediados de los años setenta, el regreso al universo clásico es indisoluble de la restauración de un humanismo que se basa en el equilibrio entre los aspectos artísticos y vitales que se vierten en el poema. De acuerdo con esta reivindicación ha de entenderse el reencuentro con los maestros (Catulo y Marcial) y con las fuentes (el epigrama, la sátira y la elegía) de la tradición grecolatina. Más allá de la utilización ocasional de la referencia mitológica o del apunte erótico, se gesta una nueva cosmovisión vinculada con una manera personal de interpretar el clasicismo<sup>5</sup>. Tanto la propensión autobiográfica como el reflejo costumbrista de determinadas parcelas de la sociedad se pueden explicar por la propia dinámica generacional. Una vez que el esteticismo novísimo se había calcificado en unos engranajes creativos que parecían funcionar de forma exenta a la materia lírica, los escritores de los ochenta no se limitan a prolongar la incursión en los mitos culturales que había animado la poesía del 68, sino que tratan de incorporar dichos mitos en la realidad cotidiana. No es de extrañar, por tanto, que el neocostumbrismo se ocupe de las mismas esferas que el epigrama de Marcial y la sátira de Horacio: la caricatura de los malos poetas, la amonestación a los políticos corruptos y la ridiculización de los hipócritas y oportunistas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> El culturalismo *de cita externa* que había cuajado en los primeros años setenta se sustituyó en la segunda mitad de la década por un culturalismo *de cita interna*, compatible con la rehumanización lírica. Sin embargo, la insistencia en un parecido magisterio poético desembocó, hacia 1980, en un neoclasicismo manierista y abigarrado que conciliaba el grecismo melancólico de Cernuda, el vitalismo de los poetas de *Cántico* y el erotismo crepuscular y mitológico de Cavafis. A este respecto, Fernando R. de la Flor hablaba de un «neo-neo-clasicismo» que ya no se contentaba con recuperar el tiempo histórico como presente antropológico, sino que aspiraba a «conquistar un *presente antiguo*, en el que reconocerse y reconocernos como sujetos de una fascinación químicamente calculada» (R. de la Flor, 1983: 64).

<sup>6</sup> Prieto de Paula subrayaba el regreso a la sustancia anecdótica y al detallismo argumental en los autores de los ochenta: «El neocostumbrismo es, por ello, el ámbito en que se encuentran compo-

Varias composiciones de esta época muestran un trasvase con los tonos y motivos del epigrama. Así se percibe en el cuaderno *Aguas mayores y menores* (1985) y en *Historia Antigua* (1987), de Víctor Botas. En la obra de Botas conviven los poemas que descienden del epigrama jocoso instituido por Marcial en la cultura latina y aquellos otros que entroncan con los *ioci* o *nugae* de Catulo. De ello dan ejemplo «Epigrama» (*Aguas mayores y menores*) y «Variación sobre un tema de Catulo» (*Historia Antigua*). Por una parte, «Epigrama» critica a un adulator mediante la imitación de la estructura bipartita del epigrama clásico y el calco de las características esenciales del género: la falsa complicidad con la víctima del ataque, la tensión expresiva, el giro inesperado y el efecto chistoso, resumido en el prosaísmo escatológico de los últimos versos. Por otra parte, «Variación sobre un tema de Catulo», libremente inspirado en el *carmen* LII del veronés contra Nonio y Vatinio, reprueba la conducta de un trepador social. Botas decide dejar en el anonimato a su interlocutor para que éste no perdure en sus versos, aunque sea cargado de connotaciones negativas. A pesar de que la omisión del objeto del ataque quiebra el paralelismo intertextual con Catulo, este recurso adquiere pleno sentido en la producción de Botas. El marco clásico le permite articular una invectiva que alcanza congruencia al incardinarse en su pensamiento sobre la pervivencia del arte y de la poesía (Botas, 1999: 254):

Te crearás gran cosa  
tan sólo porque fuiste,  
trepador, ascendiendo  
quién sabe con qué argucias  
y zalemas.  
Tranquilo,  
que no voy a nombrarte;  
no me perdonaría  
nunca que se pudiera  
salvar algo de ti en el raro tiempo.

Sin embargo, no todos los escritores que cultivan el epigrama manifiestan este afán de diálogo con los autores del mundo clásico. La reelaboración del epigrama a partir de los años ochenta conlleva progresivamente la pérdida

---

nentes poco frecuentes en la poesía más en boga [en el marco generacional del 68]: cierto realismo y transitividad comunicativa, frente al hermetismo, al esencialismo y al ensimismamiento; inclinación ética, frente al evasionismo y la segregación entre moral y arte; veta humorística y satírica, y a veces liviandad temática, frente a la seriedad enfática y al hinchado trascendentalismo; compromiso con lo contiguo e inmediato, frente al compromiso sólo con lo sublime y frente a la ausencia absoluta de compromiso...» (Prieto de Paula, 1998: 255).

de su acotación espaciotemporal y la atenuación de sus mecanismos retóricos y estructurales. Al tiempo que las marcas cronológicas se difuminan, la anécdota se encuadra en un indefinido decorado pretérito, que actúa como metáfora del presente. De este modo, las preocupaciones expresadas son un reflejo de las que afectan a nuestra sociedad. Así sucede en «Estela victoriosa» (*Europa y otros poemas*, 1990), de Julio Martínez Mesanza, que medita sobre las paradojas de las democracias modernas, y en «Impuestos» (*Un hombre no debe ser recordado*, 1992), de Juan Carlos Suñén, cuya ubicación en el pasado grecolatino obedece menos a un impulso arqueológico que a una voluntad, apenas velada, de indagación en la actualidad.

La faceta funeraria y la faceta burlesca del epigrama se funden a menudo en una sola composición<sup>7</sup>. Así ocurre en «Requiem æternam donet tibi» (*Diario de un poeta recién cansado*, 1985) y en «Spoon River, Euskadi» (*Suma de varia intención*, 1987), ambos de Jon Juaristi. Este último se construye sobre una doble referencia literaria. Por un lado, conversa con el libro *Spoon River* (1915), de Edgard Lee Masters, una galería de ficticias estelas sepulcrales que representaban a los habitantes de una pequeña población del Medio Oeste estadounidense. Por otro, conecta con los epigramas de la *Antología Palatina* en los que Lee Masters se inspiró para sus retratos de los ciudadanos de la imaginaria Spoon River<sup>8</sup>. Aunque en este caso la técnica inscripcional se ciñe al modelo de dicción

---

<sup>7</sup> El maridaje entre la inscripción funeraria y el epigrama crítico, que ya convivieron en la Antigüedad clásica, alcanzó un gran rendimiento estético en la poesía del Barroco español. Así se observa en composiciones como «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas», de Francisco de Quevedo; «A un mal poeta (epitafio)» y «A una dama en exceso flaca (epitafio)», de Alonso de Castillo y Solórzano; «Epitafio a un mozopreciado de lindo» y «Epitafio a un poeta culto», de Jacinto Alonso Maluenda, etc. Al tiempo que respetan los cauces formales del epigrama sepulcral, en ocasiones con una intención paródica, estos poemas enlazan con el epigrama satírico a través del retrato de determinados arquetipos sociales. A pesar de que se mantienen ciertos motivos originales del género, como la crítica a la mujer instaurada por Semónides en su «Catálogo de las mujeres», se agregan nuevos objetos de burla; por ejemplo, el poeta culterano. La censura de los excesos literarios se relaciona con la que había dirigido Cristóbal de Castillejo a los autores italianizantes de la primera mitad del siglo XVI.

<sup>8</sup> El mismo referente se encuentra en «Variación sobre un tema de Edgar Lee Masters» (*El laboratorio*, 2000), de Bruno Mesa. Según confiesa el autor, esta composición nace del deseo de invertir el sentido de los tres últimos versos del poema «William Jones», de Lee Masters. La traducción de estos versos dice así: «Cubridme, cubridme con conchas del río. / Viví con asombro, adorando la tierra y el cielo. / He participado en el eterno desfile de la vida sin fin». En cambio, el dechado moral de la versión de Bruno Mesa se inclina hacia el escepticismo y el vacío vital que predominan en el horizonte posmoderno. De esta manera se explica el añadido del verso que clausura la pieza: «No me cubráis con conchas del río. / Enterradme desnudo y sin rituales / en una noche sin luna de un día cualquiera. / Viví sin asombro, odiando la tierra y el cielo. / Nunca participé en el eterno desfile de la vida. / Fui una sombra que camina sobre la sombra del mundo» (Mesa, 2000: 72).

en el que habla el difunto, Juaristi transfiere el sentimiento individual del epitafio a un sujeto colectivo, un *nosotros* que engloba al pueblo vasco. La interpelación interrogativa al viajero que pasa junto a la tumba aproxima el poema al epigrama dramático de Marcial, que se componía de una estructura tripartita: exposición del tema, pregunta del interlocutor y desenlace mordaz. Con todo, Juaristi respeta el esquema bimembre originario, pues omite la presentación inicial. El texto se concibe como la suma de una pregunta y una respuesta, ambas pronunciadas por el personaje colectivo (Juaristi, 2000: 72):

¿Te preguntas, viajero, por qué hemos muerto jóvenes,  
y por qué hemos matado tan estúpidamente?  
Nuestros padres mintieron: eso es todo.

La hibridación entre el epigrama satírico y el funerario se observa con especial nitidez en «Bajo la llama (Tumbo del soldado desconocido)» (*Otros labios me sueñan*, 1992), de Jesús Munárriz, que aborda la cuestión del antimilitarismo. El poema de Munárriz contraviene la imagen arquetípica del soldado aguerrido, a través de la deformación del héroe que protagoniza la pieza. Este largo monólogo se sitúa a medio camino entre la sátira y el epigrama. Con la primera se relaciona a causa de su extensión y de la diversidad de procedimientos estilísticos que despliega el autor: interrogaciones retóricas («¿Desconocido? El padre / del que me enterró aquí, debajo de la llama, / será el desconocido»), encabalgamientos léxicos («Desconocido, claro, ni mi madre / me hubiera conocido»), enumeraciones caóticas («me sacaron de casa, me vistieron de caqui, / me endilgaron un arma»), comparaciones hiperbólicas («la cosa era como aguantar / una tormenta en descampado», «me despanzurró como a un huevo un martillo»), expresiones coloquiales, frases hechas y diminutivos irónicos («mala leche», «cuando toca, toca», «me plantó la llamita»). No obstante, enlaza con el epigrama por la fórmula que cierra la composición, donde habla el soldado muerto en el campo de batalla. En la conclusión, siguiendo la costumbre del epigrama funerario latino, el personaje se encomienda al caminante / lector, reclama su atención y pide levedad a la tierra que lo alberga (Hickson, 1993: 102-103). Sin embargo, Munárriz altera las prescripciones de este género al introducir la petición del sujeto literario en un contexto claramente paródico. El soldado desconocido no solicita una oración o unas palabras para el descanso de su alma, sino que exige ser privado de todos los símbolos que privilegian su condición de soldado sobre la de individuo<sup>9</sup>. Por tan-

<sup>9</sup> La alternancia entre la concisión epigramática y la severidad elegíaca reaparece en «La breve historia de un soldado» (*Por la secreta escala*, 1994), de Javier Almuzara. En este poema, dedicado a Martínez Mesanza, escuchamos el monólogo de un feroz guerrero, descrito con pinceladas muy distintas a la comicidad y al tono crítico que presidían el texto de Munárriz. Ahora, el valiente soldado

to, el texto es el resultado de una forma mixta doble, mezcla de la sátira política con el epigrama inscripcional, mezcla de las convenciones religiosas latinas con la invención del escritor contemporáneo (Munárriz, 1992: 66):

Apaguen ese fuego, por favor;  
arranquen de mi polvo esas letras de bronce.  
Más leve es de civil la eternidad.

En los aledaños del epigrama, los autores del período escriben una sátira que afecta a algunos tipos relacionados con los que poblaban las galerías costumbristas del siglo XIX: los malos poetas, los falsos intelectuales, los arribistas, los políticos corruptos o los ejecutivos ambiciosos que proliferaron a finales de la década del ochenta. La dimensión ética y el esquema elocutivo compartidos por quienes cultivan este género conectan con la sátira latina y barroca. La primera incorpora una perspectiva indulgente y poco virulenta, que intenta hacer compatible el distanciamiento emotivo de la sátira horaciana con un estilo en apariencia desaliñado y con un lenguaje coloquial, afín a la sentenciosidad epigramática de Marcial. Por otra parte, la influencia de la sátira barroca se resuelve en una modernización burlesca de los temas mineralizados a lo largo del Siglo de Oro: *aurea mediocritas*, desprecio de las ambiciones cortesanas, canto a la vida retirada, etc.<sup>10</sup>. A menudo se produce un solapamiento entre la sátira y el epigrama, pues ambos coinciden en su voluntad crítica, en su transitividad comunicativa y en su interés por capturar ambientes de la vida cotidiana. No obstante, la sátira permite

---

que ha luchado en todas las batallas y que ha llegado a convertirse en un terrible mercenario busca en vano la paz después de los combates en que ha participado. El vuelco epigramático de esta pieza se sintetiza en el verso final, cuando descubrimos que el soldado que rememora los hitos esenciales de su vida está hablando, en realidad, desde el túmulo en que ha sido enterrado. Almuzara resume la vacuidad de una vida entregada a la guerra a partir de un descenso, entre esperpéntico y macabro, a la iconografía escatológica del Barroco: «Ahora muchos desean / descansar, como yo, de los combates, / y no sabré advertirles, / que aquí tampoco hay paz, / que cuando ya no puedo defenderme, / me siguen atacando, / sin tregua, los gusanos» (en García Martín, 1998: 202).

<sup>10</sup> La rehabilitación de la epístola satírica a lo largo de los años ochenta actualiza las muestras de este género en el Renacimiento y en el Barroco. En el Renacimiento, la epístola moral solía hallarse bastante codificada en lo relativo a sus temas (*beatus ille*, prisión dorada, huida de la corte) y formas métricas (los tercetos encadenados, cuya fluencia discursiva a veces se abandona en favor de ciertos meandros o digresiones aisladas). Ya en el Barroco, la epístola adquiere una mayor fosilización tópica y estructural, tal como se observa en «A Fray Pedro Maldonado, por la constancia», de Francisco de Medrano; «A don Francisco de Eraso», de Bartolomé Leonardo de Argensola; «Epístola II a Heliodoro o soledad del gran duque de Medina Sidonia», de Pedro Espinosa, y en la «Epístola moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada. Por su parte, en la «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escritas a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento», Quevedo se apropiaba de la invectiva crítica y belicosa que habían desarrollado en la literatura latina Lucilio, Persio o el primer Juvenal.



una graduación tonal y una variedad de recursos que el epigrama, debido a su brevedad y a lo codificado de su estructura, es incapaz de ofrecer. En detrimento de la serenidad y el equilibrio clásicos, los autores de los ochenta utilizan voces conversacionales, incisos parentéticos y desenlaces distendidos.

En este terreno se acotan algunos poemas que remedan la epístola moral o censoria del Siglo de Oro: «La malcasada» (*El otro sueño*, 1987), de Luis Alberto de Cuenca; «El autor amonesta a un amigo» (*El último de la fiesta*, 1987), de Carlos Marzal, y «Sátira primera (a Rufo)» (*Los paisajes domésticos*, 1992), de Jon Juaristi. Estos textos recurren a esquemas métricos prestigiados por la herencia literaria: «La malcasada» y «Sátira primera (a Rufo)» están escritos en endecasílabos blancos, en tanto que «El autor amonesta a un amigo» es una silva arromanzada. Igualmente, Marzal alude a «mi bien amado Fabio», de acuerdo con el sobrenombre poético acuñado por Horacio y difundido en el Siglo de Oro. Las tres composiciones dialogan con figuras de la tradición —una mujer malmaridada, un joven Don Juan restaurado en ciudadano respetable y un vate local—, que se subordinan al retrato de los gremios del presente: la cofradía de los ejecutivos en «La malcasada»; la turba nocturna, discotequera y acanallada en «El autor amonesta a un amigo», y los círculos académicos en «Sátira primera (a Rufo)».

El cariz circunstancial de «La malcasada» remite a la engañosa futilidad de «A una dama muy joven, separada» (*Moralidades*), de Gil de Biedma. De hecho, *La caja de plata* (1985) y *El otro sueño* señalan una inflexión en la evolución estética de Luis Alberto de Cuenca. A partir de estos libros, la suntuosidad culturalista y la recreación de los mitos clásicos que habían predominado en su obra anterior se sustituyen por la fabulación de la vida cotidiana. El autor se adueña de una voz personal, intimista e irónica, que matizará en sus siguientes entregas: *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996) y *Sin miedo ni esperanza* (2002)<sup>11</sup>. Los primeros versos de «La malcasada» concuerdan con la exposición del tópico literario, tal como se infiere de la utilización del estilo indirecto y de

---

<sup>11</sup> Tras los clichés libresco y el exotismo de cartón-piedra que proyectaban *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y, parcialmente, *Scholia* (1978), la trayectoria del autor dio un marcado vuelco con *La caja de plata*. A este respecto, anotaba Luis Alberto de Cuenca: «Con *Amour fou* [*La caja de plata*] me di cuenta de que algo se estaba inaugurando en mi poesía: por un lado, el poema era un homenaje al concepto surrealista de *amor loco*, interpretado desde una perspectiva folclórico-literaria y con un molde alejandrino; por otro lado, el poema marcaba la renuncia de su autor a ciertas locuras culturales a cambio de otras locuras mundanas» (Gutiérrez Carbajo, 1995: 130-131). En un artículo anterior, el poeta había criticado la utilización superficial de la cultura por parte de los autores de su generación: «No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, libresco. La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después, a impedir que el plagio fuese perfecto. Entendíamos la poesía tal como la entendían los antiguos alejandrinos: momentánea y circunstancial, festiva, intrascendente, divertida e inútil» (Cuenca, 1979-1980: 248).

la repetición del anafórico «Me dices que». En cambio, los que sirven de broche al monólogo dramático no pueden asociarse con la gravedad moral del mensaje estoico. En ellos, el poeta no le aconseja a su amiga, como sería predecible, resignación y asepsia espiritual. Al contrario, sin renunciar a la entonación conativa, hace gala de una displicencia netamente contemporánea, que se condensa en la enumeración final (Cuenca, 1999: 138):

La nostalgia es un burdo pasatiempo.  
Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,  
píntate más, alisa tus arrugas  
y ponte ropa sexy, no seas tonta,  
que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte  
y tus hijos se van a un campamento,  
y tus padres se mueren.

Por su parte, en «El autor amonesta a un amigo», de Carlos Marzal, se auscultan los ecos tanto de la sátira horaciana (I 3) como de la epístola del Barroco. En esta composición, la exaltación de la amistad y el retiro de las pasiones mundanas se contemplan desde el tamiz de la parodia. El poeta valenciano presenta a un personaje de inclinaciones crapulosas, supuestamente redimido gracias al amor de una muchacha y apartado de los ambientes nocturnos que solía frecuentar. No obstante, Marzal manifiesta su escepticismo sobre la sinceridad del arrepentimiento de quien quizá sólo intenta «jugar a ser trapense», y vulnera los designios de la sátira latina al amonestar a su amigo por haberse acogido el ideal de la *aurea mediocritas* y haber abandonado la búsqueda incesante del hedonismo. En su envío, la pieza adopta una repentina sobriedad, que asiente con la lección de la *vanitas* barroca (Marzal, 2003: 55):

Amado Fabio, sea como fuere,  
si no felicidad, que es bien mudable,  
te envío plenitud, que permanece.  
Hagas lo que hagas, al final, sabemos  
que todo habrá de ser indiferente.  
Se perderán tus juegos y los míos,  
como todo se pierde.

De distinto sesgo es «Sátira primera (a Rufo)», que recoge la crítica de las ambiciones literarias. Este tema se bifurca, a su vez, en la caricatura de un poeta local, mencionado por el sobrenombre de Rufo, y en la estampa de la vida académica. En el poema, las inquietudes habituales de Juaristi se vinculan con la entonación humorística, el acento cívico y el homenaje, entre jocoso y sincero, a los antiguos *compañeros de viaje*. Además, cabe reseñar la adaptación al ritmo endecasílabo y los ocasionales juegos de rimas, que a menudo transigen con lo

deliberadamente ripioso: «Otra gente / parece preferir ahora Vicente». También desaparece la veta agria y mordaz, fruto de la retractación de antiguas posturas ideológicas, que a veces se filtra en los versos del autor. Juaristi pone en práctica la reconstrucción experiencial que había sugerido en su artículo «El pacto realista», donde indicaba que la poesía no podía existir al margen de la temporalidad, la emoción y la ironía, entendida esta última como un modo de catarsis sentimental (Juaristi, 1994: 25). «Sátira primera (a Rufo)» ha de interpretarse como un ejercicio poético que oculta, tras su aparente ligereza y banalidad, una honda reflexión sobre las mutaciones ocurridas en la sociedad española durante los últimos años. Con todo, la sátira funciona en su dimensión literaria. El Rufo del título, apelando a una antigua amistad con el escritor, le pide recomendación en un certamen en que éste participa como jurado. Después de recordar las horas pasadas en la infancia y juventud con el citado Rufo, Juaristi decanta el poema hacia un desenlace de filiación epigramática, en que insinúa la imposibilidad de que su amigo se haga con el galardón al que aspira (Juaristi, 2000: 149):

Cree, Rufo,  
que nada tengo contra ti. Al contrario,  
te recuerdo con franca simpatía.  
Es cierto que arruinaste mi mecano,  
que me rompiste el cambio de la bici,  
que le contaste a mi primera novia  
lo mío con tu prima, la Piesplanos.  
Eras algo indiscreto, pero todos  
tenemos unos cuantos defectillos.  
Veré qué puedo hacer. No te prometo  
nada: somos catorce y, para colmo,  
corre el rumor de que Juan Luis Panero.

En suma, el epigrama y la sátira suponen para los autores de los ochenta un tipo de enunciación que evita tanto la severidad didáctica como la lacrimosidad confesional, porque compatibiliza el reflejo de la realidad inmediata con un cierto alejamiento emotivo. Ya sea a través de la conversación con los clásicos de la Antigüedad grecolatina (en Botas y Munárriz), de la disolución del decorado referencial en aras de cierta plasticidad abstracta (en Martínez Mesanza y Suñén) o de la aproximación al neocostumbrismo (en Cuenca, Marzal y Juaristi), las fuentes grecolatinas plantean la posibilidad de renovar con la poesía social sin necesidad de inclinarse ante los engranajes oxidados de una antigua retórica.

### **Collage, intertextualidad, procedimientos vanguardistas**

La comunicación con los géneros y tópicos grecolatinos no es la única vía para la regeneración del compromiso. Aunque la Musa española de postguerra

logró perfilar un estilo coherente con la idea de la poesía como «un arma cargada de futuro» —supresión del ornamentalismo, indagación en la realidad inmediata, revisión de las expectativas literarias vigentes—, esta voluntad de despojamiento redundó en cierta pobreza. La depuración retórica acabó por producir otra *retórica* distinta, pero igual de desvitalizada que la de las corrientes contra las que estos autores reaccionaban. Las restricciones estilísticas y la reiteración *ad nauseam* de unos mecanismos similares explican por qué los escritores de los ochenta intentan desvincularse progresivamente de esta forma de entender la lírica.

Sin embargo, la poesía civil no permaneció inalterable a lo largo de los años, sino que se fue plegando a las modulaciones históricas y a los requerimientos estéticos de las etapas por las que atravesó<sup>12</sup>. Al final de su trayectoria, los mejores autores de la escuela socialrealista (Celaya, Otero, Hierro) llegaron a asumir una perspectiva metaliteraria donde los contenidos cívicos se vertían en un discurso emparentado con otros espacios culturales aledaños: la columna periodística, el artículo de opinión, la crónica política, etc. En este momento, la renovación del compromiso coincide con el giro escéptico de las primeras producciones sesentayochistas. Ambas tendencias cuestionan el principio de autonomía artística postulado por las vanguardias, rechazan la descripción fidedigna de la realidad y ponen en tela de juicio la capacidad denotativa del signo lingüístico. En consecuencia, conectan con el relativismo, la fragmentariedad y la dislocación estilística (Scarano, 2001: 275-276).

Dentro de este ámbito experimental, ya en la década del noventa, algunos autores extreman la actitud antirretórica, hasta tensar los límites de la construcción poética. Al mismo tiempo, añaden implicaciones pragmáticas a la naturaleza meramente ficcional del poema. De este modo, el desenmascaramiento ideológico revierte en un desenmascaramiento retórico (Sánchez Torre, 2002: 49-50). A ello contribuye la reactivación de una línea metadiscursiva que le permite al poeta explorar las imbricaciones entre texto y contexto, entre lenguaje y objeto, entre arte y mundo. Aun así, las formas de intertextualidad que encontramos en la poesía del período deben menos al afán disolvente de las vanguardias que a los recursos de agregación verbal que caracterizaron a los *seniors* del 68. Éstos avanzaron en el descubrimiento de nuevos métodos de expresión poética que se sustentaban

---

<sup>12</sup> Guillermo Carnero distinguía hasta ocho bloques temáticos sucesivos en la poesía social: 1) referencia a la guerra civil; 2) crónica de la represión; 3) sátira de la integración, por miedo o conveniencia; 4) solidaridad afectiva o ideológica con el proletariado; 5) voluntad de lucha política; 6) agitación política; 7) tema de España; 8) internacionalización de la poesía social. El desplazamiento hacia un ámbito supranacional puede interpretarse como correlato de la situación política española en los años sesenta. La atenuación de la represión política y el desarrollismo económico provocaron que los autores buscasen nuevos enemigos en el capitalismo internacional, la amenaza atómica o el imperialismo avasallador de los Estados Unidos (Carnero, 1989: 315-319).

en la sensibilidad *camp* entronizada por «la papisa S. S.» (Susan Sontag), según se decía en el prólogo de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) (Castellet, 2001: 31)<sup>13</sup>.

Los autores de los ochenta enriquecen su estilo con matices ajenos al lirismo convencional. Una de estas aportaciones es la mezcla de la poesía y el ensayo, que alterna la cadencia reflexiva y el trasfondo egotista. Con esta finalidad, se incluyen tecnicismos identificados con determinados sociolectos, términos procedentes de diversos campos semánticos y préstamos idiomáticos. Ejemplo de ello es la incorporación del lenguaje publicitario para criticar la tecnocracia *new age* y la intromisión de los medios de comunicación en las relaciones interpersonales. En este territorio se inscriben algunas composiciones donde la manipulación del lenguaje de la publicidad no constituye la aspiración primordial del poema, sino que es una coartada para formular una denuncia más compleja. Cuando el consumismo se ha implantado en todas las facetas de la realidad, la desmitificación de sus dispositivos publicitarios resulta obvia, pues el propio medio se encarga de subvertir el sentido *mitificante* que antaño tenía esta clase de discursos. Para estos escritores, la vacuidad de los mensajes comerciales metaforiza la inanidad de los valores difundidos en la era posmoderna. Dicha tesis se expone abiertamente en «De la publicidad» (*Problemas de doblaje*, 1990), de Aurora Luque, en que la contemplación de un reportaje de moda se eleva hacia una especulación sobre los tópicos literarios y sobre la precariedad de las esperanzas actuales (en Benegas y Munárriz, 1998: 414)<sup>14</sup>:

Perfumada de Armani  
la nada es altamente soportable.

Por su parte, en «Noticia del día» (*La semana fantástica*, 1999), de Fernando Beltrán, la relectura del código publicitario se resuelve en una degradación prosaica. La exaltación de una determinada marca de coches no pretende anteponer la belleza del automóvil de carreras a la Victoria de Samotracia, tal como proclamaban los futuristas italianos. En cambio, la enumeración de las virtudes de la marca

---

<sup>13</sup> La utilización del *camp* en los *seniors* de *Nueve novísimos* se ha asociado en ocasiones con los ejercicios memorialísticos de los poetas del 50. No obstante, la memoria de los autores del 50 era narrativa; la de los *seniors* del 68 es fragmentaria. Además, éstos agregan, al componente estrictamente personal y autobiográfico del cincuenta, abundantes ingredientes extraídos de la subcultura de la época, como canciones y eslóganes (Lanz, 2000: 425).

<sup>14</sup> La plantilla publicitaria y el esguince humorístico del poema se asocian con «Paco Rabanne: In Memoriam» (*Reverso*, 1988), de Fanny Rubio. Sin embargo, el tema de la composición, los espejismos del deseo, sintoniza con la evocación sugerente de los anuncios televisivos: «te debo confesar que fue la huella del perfume que se extendió en tu cuerpo lo que yo amé // y él sólo fue partícipe y testigo de la hermosa mentira» (Keefe Ugalde, 1991: 142).

automovilística parodia la porosidad del lenguaje consumista. El título del poema, que otorga el rango de noticia a lo que no es sino propaganda vacía, se orienta en esta dirección. También las abundantes elipsis, sínkopas y reiteraciones, así como la utilización de un léxico especializado, resaltan el pastiche del anuncio televisivo (Beltrán, 1999: 39-40)<sup>15</sup>:

Y, al apresto, la pintura y el barniz,  
en total ocho capas,  
con el fin de que el tiempo  
se deslice sobre tu coche  
sin dejar huella.  
Belleza, seguridad, progreso.  
No te imaginas lo que Citroën  
puede hacer por ti.

Una práctica similar a la presencia de registros especializados en el poema es la inserción de materiales paraliterarios: trabajos académicos, telegramas, anuncios periodísticos, cartas y, en general, moldes genéricos distintos a la poesía. Sin embargo, la inclusión de ingredientes extratextuales rara vez se produce en un marco vanguardista, lindante con el collage dadaísta o con el *cadáver exquisito* propugnado por los surrealistas. La misión de estos textos no es exhibir el artificio de su construcción, sino, al contrario, reflejar la trama de lenguajes que convergen en el entorno cotidiano. La presencia de voces orales e incisos conversacionales dotan a la elocución de una aparente naturalidad, como se observa en «Oferta de empleo» (*Partes de guerra*, 1994), de Juan Bonilla. Este poema utiliza la falsilla de los anuncios por palabras para censurar las desigualdades del universo laboral. Bonilla desvela la voluntad irónica que preside su composición gracias a la corrupción del esquema retórico adoptado. A este propósito obedece la selección de un lenguaje denotativo, pero que juega con los patrones periodísticos (anuncios de empleo, servicios de contactos) y que ofrece una profusión de datos (domicilios, nombres propios, números de teléfono) en apariencia verificables. Los últimos versos justifican la lectura de «Oferta de empleo» como una diatriba contra el nepotismo profesional y contra la segregación sexual que pervive en ciertas esferas laborales (Bonilla, 1998: 45):

Preciso señorita de ojos negros,  
melena negra derramada en cascada por la espalda,  
uno setenta y tres de altura,

---

<sup>15</sup> Esta crítica se prolonga en «Dixán» (*Las afueras*, 1997), de Pablo García Casado, y en «Solo en casa» (recogido por Luis Antonio de Villena en *La lógica de Orfeo*, 2003), de Javier Rodríguez Marcos. Ambos diluyen la anécdota sentimental que les sirve de soporte en el dominio de los eslóganes publicitarios y en las imágenes de los *spots* televisivos.

estudiante de cuarto de Arquitectura,  
domiciliada en Vía Layetana, 17, octavo C, Barcelona,  
su teléfono ha de ser el 3 45 67 81.

Imprescindible que haya leído tres veces  
*La Gran Eulalia* de Paola Capriolo  
y que cumpla años (24 esta primavera)  
el 17 de abril.

Se ha de llamar Marta Trullols Aymé.

Se le propone salir a tomar algo  
(aunque no sea en serio).

Interesadas llamar al 4 53 17 04.

Absténganse quienes incumplan uno solo  
de todos estos requisitos.

Otra fórmula frecuente en los autores de los ochenta es la reelaboración de artículos de opinión sobre asuntos de actualidad, que expresan el malestar del poeta por el estado del mundo y por la omnipresencia del mercantilismo en la sociedad contemporánea. Estas composiciones sacrifican los vuelos metafóricos y los juegos verbales en aras de un lirismo descarnado, en ocasiones concomitante con la áspera narratividad del realismo sucio y en otras con la transparencia *conductista*. Este recurso cobra protagonismo en *El día que dejé de leer EL PAÍS* (1997), de Jorge Riechmann, cuyo título subraya la relevancia que alcanza el registro periodístico en el libro. Riechmann indica que el germen del poema que abre el volumen, «El bello sueño del trabajo estable», estaba comprendido en un artículo de opinión ajeno que el escritor ha citado textualmente en su orden original, después de tachar la información sobrante<sup>16</sup>. Sus manipulaciones se reducen, pues, a la eliminación de algunos fragmentos del artículo inicial, a la supresión de la puntuación y a la transcripción de la composición en letra mayúscula, que la aproxima en el plano formal al manifiesto vanguardista. A través de la disposición de los párrafos como un conjunto de eslóganes que pautan la fluencia discursiva, el recorte periodístico se integra en un particular collage literario. Por lo demás, la plasmación objetiva sugiere aquí una crítica a la feroz competencia empresarial, al neoliberalismo capitalista y a la globalización mercantil. En suma,

---

<sup>16</sup> Apostilla Riechmann: «Como es bien sabido, en muchos casos el poeta es mero amanuense de potencias inspiradoras que le sobrepasan. Este poema estaba contenido en el artículo de don Jaime García Añoveros –catedrático de Hacienda en la Universidad de Sevilla– titulado *El bello sueño del trabajo estable*: no tuve más que tachar el texto sobrante. Por tanto, todos los fragmentos son citas textuales y su orden se ha respetado escrupulosamente» (Riechmann, 1997: 15).

Riechmann se sirve del artículo de opinión para esbozar una tesis sociológica. El autor destaca la incongruencia de que la expansión económica haya de producirse en detrimento del nivel de vida de los individuos, tal como ponen de relieve las últimas frases del poema (Riechmann, 1997: 14-15):

EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS EL IDEAL DE UN EMPLEO  
A LO LARGO DE UNA VIDA  
CON TODO LO QUE LA VINCULACIÓN A UN SITIO APORTA  
COMO CALIDAD DE VIDA Y RELACIONES PERSONALES  
ES UNA UTOPIA

TODO CAMBIA  
UNA ECONOMÍA LIBRE ES UNA ECONOMÍA DE CAMBIO

LA LIBERTAD  
TRAE MUCHAS INCOMODIDADES  
PERO DEBERÍAMOS SABER QUE AL ENTRAR EN LA C.E.  
Y PROSEGUIR POR LA VÍA DE LAS LIBERALIZACIONES  
HEMOS ELEGIDO EL RIESGO

¿O ES QUE ACASO  
NO SABÍAMOS  
LO QUE ESTÁBAMOS ELIGIENDO?

Un último procedimiento significativo en las poéticas del compromiso es la reescritura de obras previas en consonancia con las contingencias del presente. En la mayoría de los casos, los autores no pretenden impugnar el contenido de los textos originales, sino tan sólo adecuar su mensaje a unas coordenadas espacio-temporales concretas. Con todo, a veces estas modificaciones tienen, secundariamente, una función paródica. Los destellos irónicos y coloquiales contravienen la inquietud cosmológica que predominaba en la inmediata postguerra. Asimismo, el planteamiento de estos escritores sobre la difusión de su lírica es menos ingenuo que en los años cuarenta y cincuenta. Una vez asumida la escasa capacidad de conmoción política que posee la poesía, no hay ningún impedimento para explorar todos los medios expresivos a su alcance, incluyendo los mecanismos vanguardistas postergados durante el franquismo porque dificultaban la transitividad afectiva con el proletariado.

En este ámbito se sitúa «Palimpsesto» (*De lo real y su análisis*, 1994), de Jesús Munárriz, que propone una relectura en clave satírica del célebre «Insomnio» que inauguraba *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso. Sobre la plantilla de la poesía visual, Munárriz incorpora algunas alteraciones que señalan la distancia existente entre el original y la recreación contemporánea: tachaduras de frases, actualización de datos estadísticos y yuxtaposición de comentarios en letra bastardilla. Gracias a las citadas correcciones, el acento tremendista, que se centraba en el agonismo



religioso en cuanto correlato de la situación del país, se traduce en un tono natural y hasta prosaico<sup>17</sup>. Esta glosa se articula sobre un referente directo, que engarza con los resortes del socialrealismo sin abdicar de los repuntes vanguardistas. Frente al desgarrar de Dámaso Alonso, el poema de Munárriz muestra una mayor explicitud política. De hecho, reemplaza al interlocutor lejano (Dios) por un destinatario próximo (un *diosecillo* que cultiva bonsáis, en clara alusión a Felipe González, entonces Presidente del Gobierno). Por otra parte, el ensimismamiento de «Insomnio», donde el alma focalizaba la confidencia religiosa, se transforma ahora en un ejercicio solidario que recorre el camino hacia la colectividad. Al principio de su versión, Munárriz invoca a los «tres millones de parados» de la sociedad española y, en los dos versos finales, arremete contra los «inmensamente poderosos». Estos dos versos añaden una apostilla de la que carecía la pieza de Dámaso Alonso. No obstante, según muestra Prieto de Paula (1998: 253-254), Munárriz intenta compatibilizar en «Palimpsesto» el arrastre existencial de «Insomnio» con las notas culturales propias de su entorno histórico (Munárriz, 1994: 27):

ESPAÑA un país con tres millones de parados  
 MADRID es una ciudad de más de un millón de cadáveres  
 (según las últimas estadísticas)  
 A veces en la noche yo me revuelvo y me incorpo en  
 52 este nicho en el que hace 45 años que me ~~pudro~~, ~~aburro~~  
 y paso largas horas oyendo gemir al huracán, ~~indigno~~ *desespero*  
 o ladrar los perros, o fluir blandamente la luz de la luna, o  
*regoldar a los orondos*,  
 Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un  
 perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de  
 una gran vaca amarilla *cabreada, añorando justicia*.  
 Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole *al*  
 por qué se pudre lentamente ~~mi alma~~ *esta gente*  
*tres millones de parados*  
 por qué se pudren más de ~~un millón de cadáveres en esta ciudad~~  
~~de Madrid~~ *en este país llamado España*,  
 por qué ~~mil millones de cadáveres~~ se pudren lentamente en el  
 mundo *tantos millones de parados, de parias*  
 Dime, / ¿qué huerto quiere abonar con nuestra podredumbre?  
 / *le digo, diosecillo, pequeños bonsáis*  
 ¿Temes que se te sequen los ~~rosales del día~~,  
 las tristes azucenas letales de tus noches?  
 ¿Temes que mengüe levemente el poder  
 de los inmensamente poderosos?

<sup>17</sup> El aspecto visual de «Palimpsesto» conecta con la poesía concreta de José-Miguel Ullán (*Frases*, 1975, y *Alarma*, 1976) y de Fernando Millán (*Mitogramas*, 1978), quienes fundían una dimensión crítica con una plasmación icónica de la realidad que representaban.

La revisión de textos previos también es un fenómeno habitual en los poetas de las promociones anteriores, sobre todo en algunos autores del medio siglo. Uno de los ejemplos más recientes es el de «Vallejo, hermano», de Félix Grande, recopilado en la antología *11M: Poemas contra el olvido* (2004)<sup>18</sup>. Este poema entabla un diálogo con «Masa» (*España, aparta de mí este cáliz*, 1940), de César Vallejo<sup>19</sup>. El homenaje de Grande reconstruye la estructura paralelística del discurso de Vallejo, si bien introduce cambios puntuales que inciden en las coyunturas políticas del presente («batalla» por «atentado», «combatiente» por «inocente»). A diferencia de los sujetos anónimos que, en la obra del peruano, se acercaban al soldado moribundo, Grande no vacila en ponerles rostro a los responsables de los conflictos internacionales. En contraste con los indeterminados «un hombre», «millones de individuos», «todos los hombres de la tierra», el autor nombra a Bin Laden, Bush & Co, Sadam o Sharon. Sin embargo, la principal innovación de «Vallejo, hermano» consiste en el truncamiento del corolario de «Masa». En tanto que en el poema de Vallejo la unión de todos los hombres permitía la resurrección del cadáver, en el de Grande la meditación sobre las atrocidades internacionales desemboca en un desenlace amargo. En los versos que cierran la pieza, la víctima de las masacres increpa a sus verdugos y decide regresar a la muerte. Pese a este escorzo inesperado, los vínculos que ligán a esta composición con su modelo son más firmes que los que los separan. Por encima de su negatividad tópica, que renuncia a cualquier atisbo de esperanza, «Vallejo, hermano» entronca con el paisaje estético de la poesía social (Grande, en AA. VV., 2004: 78)<sup>20</sup>:

Al fin del atentado  
y muerto el inocente, vino hacia él Bin Laden

<sup>18</sup> Este libro, dedicado a las víctimas de los atentados de Madrid, el 11 de marzo de 2004, coincide con el propósito del volumen *11 de marzo. Poemas para el recuerdo* (2004), compilado por Eduardo Jordá y José Mateos. Sin embargo, el poema de Grande no se concibe como una pieza de circunstancias, según se deduce de su mayor amplitud temática y de su precisa simetría con el texto de Vallejo.

<sup>19</sup> El conocido poema de César Vallejo, fechado el 10 de noviembre de 1937, decía: «Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: ¡No mueras, te amo tanto! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Se le acercaron dos y repitiéronle: ¡ / ¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil, / clamando: ¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Le rodearon millones de individuos, / con un ruego común: ¡Quédate, hermano! / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo. // Entonces, todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar...» (Vallejo, 1987: 259).

<sup>20</sup> Anteriormente, Blas de Otero había rendido tributo a Vallejo en «Vine hacia él (1952)» (*Que trata de España*, 1964). En esta composición, Otero se ceñía a los dictados de la poesía funeraria para elaborar un sentido homenaje que culminaba con la alusión intertextual a las obras más conocidas del autor peruano. Los versos finales del poema ya planteaban una ruptura con respecto al esperanzado

y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»  
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
 Al fin de la batalla  
 y muerto el inocente, vino hacia él Bush & Co  
 y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»  
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
 Al fin de la tortura  
 y muerto el disidente, vino hacia él Sadam  
 y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»  
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
 Al fin del bombardeo  
 y muerto el niño palestino, vino hacia él Sharon  
 y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»  
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
 Al fin de la explosión del autobús  
 y muerto el niño de Israel, vino hacia él Arafat  
 y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»  
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.  
 Entonces, todos los seres piadosos de la tierra  
 rodearon al múltiple cadáver  
 con un ruego común: «¡Quédate, hermano!  
 ¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»  
 Los vio el cadáver triste, emocionado.  
 Intentó levantarse, abrazarlos, perdonar  
 y vivir. Abrió los ojos. Dijo:  
 «El peso de tanto asesinato no me deja moverme.  
 Perdónenme. Perdónenme».  
 Cerró los ojos y volvió a la muerte.

## Conclusión

A lo largo de los últimos años, autores pertenecientes a distintas promociones concurren en la revitalización de unos moldes retóricos alejados del confesionalismo que potenció la tendencia social de la inmediata postguerra. A través de la recuperación del epigrama y la sátira, que asimilan las huellas desde la Antigüedad grecolatina hasta las derivaciones del Siglo de Oro, y a través del collage y la intertextualidad, que se cimientan en los precedentes de las vanguardias, la poesía española ha conseguido interiorizar desde una cierta distancia crítica los rasgos codificados en el realismo. Frente al excesivo mimetismo con que a menudo se ha

---

colofón de «Masa»: «Yo, / llorando, leí // Masa. / Entonces / todos los hombres de la tierra / le rodearon; pero // César Vallejo, ay! siguió muriendo» (Otero, 1985: 169).

identificado a la lírica reciente, los nuevos escritores adaptan los patrones literarios preexistentes a los modos elocutivos contemporáneos, tanto en lo relativo a sus rasgos tonales (mordacidad, humorismo, agudeza final) como a sus temas (la burla de los trepadores, la denuncia de las convulsiones políticas o el escepticismo ante las hazañas militares). La emanación psíquica, la llaneza expresiva y la sonora musicalidad inciden en una atenta mirada a la historia y a la geografía costumbrista actual. En definitiva, los autores que desarrollan una poesía comprometida hacen suyo el anhelo formulado por Carlos Marzal en los versos de «Las buenas intenciones» (*El último de la fiesta*): «Del lector solícito como único regalo / que esboce alguna vez una media sonrisa: / tan sólo busco cómplices que sepan de qué hablo».

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *IIM: Poemas contra el olvido*, Madrid, Bartleby, 2004.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*, Gijón, Libros del Pexe, 2004.
- BELTRÁN, Fernando, *La semana fantástica*, Madrid, Hiperión, 1999.
- BENEGAS, Noni y Jesús MUNÁRRIZ (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1998 [1997].
- BONILLA, Juan, *Partes de guerra*, Valencia, Pre-Textos, 1998 [1994].
- BOTAS, Víctor, *Poesía completa*, Gijón, Libros del Pexe, 1999.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CARNERO, Guillermo, *Las armas abisinias. Estudios de literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CASADO, Miguel, «87 versus 78», *Ínsula*, 565 (1994), pp. 6-8.
- CASTELLET, José María (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 [1970].
- CUENCA, Luis Alberto de, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6 (1979-1980), pp. 245-251.
- *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor, 1999 [1998].
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- EGEA, Javier, Álvaro SALVADOR y Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983.
- GARCÍA CASADO, Pablo, *Las afueras*, Barcelona, DVD, 1997.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe, 1998 [1995].
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La escritura en su punto de Luis Alberto de Cuenca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537 (1995), pp. 130-134.
- HICKSON, Frances V., *Roman Prayer Language. Livy and the Aeneid of Virgil*, Stuttgart, Teubner, 1993.
- IRAVEDRA, Araceli, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 2-8.
- JORDÁ, Eduardo y José MATEOS, *11 de marzo. Poemas para el recuerdo*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- JUARISTI, Jon, «El pacto realista», *Ínsula*, 565 (1994), pp. 25-26.
- *Poesía reunida (1985-1999)*, Madrid, Visor, 2000.
- KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- LANZ, Juan José, «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 261-287.

- *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- MAINER, José-Carlos, *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- MARZAL, Carlos, *Sin porqué ni adónde*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- MESA, Bruno, *El laboratorio*, Madrid, Visor, 2000.
- MUNÁRRIZ, Jesús, *Otros labios me sueñan*, Madrid, Hiperión, 1992.
  - *De lo real y su análisis*, Madrid, Hiperión, 1994.
- OTERO, Blas de, *Que trata de España*, Madrid, Visor, 1985 [1964].
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1998.
  - «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», *Diablotexto*, 6 (2002), pp. 373-390.
- R. DE LA FLOR, Fernando, «Neo-neo-clasicismos en la poesía española última», *Los Cuadernos del Norte*, 20 (1983), pp. 61-65.
- RIECHMANN, Jorge, *El día que dejé de leer EL PAÍS*, Madrid, Hiperión, 1997.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 49-53.
- SCARANO, Laura, «Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de postguerra», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), pp. 265-276.
- SILES, Jaime, «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 112-113 (1991), pp. 149-169.
- VALLEJO, César, *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Castalia, 1987 [1939 y 1940].
- VALVERDE, Fernando, «Entrevista a Juan Carlos Rodríguez», *El Paseo de los Tristes* (versión digital del diario *La Opinión* de Granada), 2002.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.



## ITÁLICA ABOLIDA: UNA LECCIÓN DE VANITAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

José María FERRI COLL  
Universidad de Alicante

El afán por pervivir se contradice con la fragilidad de las obras del hombre y aun con la de su propia especie. De ahí que el sentimiento de la *vanitas* resulte medular en la reflexión filosófica y poética acerca de la existencia humana y su sentido. En las páginas que siguen he abordado con brevedad uno de los principales símbolos del *topos* clásico. Se trata de la poetización de las ruinas, una de las más bellas lecturas de la vanidad que la poesía contemporánea ofrece al lector. Unamuno glosó en *Del sentimiento trágico de la vida* las palabras de Spinoza que aludían al esfuerzo de la especie humana por perdurar:

Quiere decirse que tu esencia [...], la mía, la del hombre Spinoza, la del hombre Butler, la del hombre Kant y la de cada hombre que sea hombre, no es sino el conato, el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir (1993: 12).

La perseverancia en la conservación de la vida representa también la lucha constante por hallar respuestas con que llenar la sensación de vacío que azota a la sociedad contemporánea como si de una epidemia se tratara. Luis Antonio de Villena resumió su parecer ante el asunto en el poemario cuyo título simboliza la misma idea a que aludía antes: *Huir del invierno* (1981), libro sobre el que trataré después. Por su parte César Antonio Molina, remedando al poeta francés Patrice de la Tour du Pin, expresó en su poemario *La estancia saqueada* (1983) su particular visión del hombre moderno en que se convoca de nuevo el símbolo del frío ('vacío'):



Estamos condenados a morir de frío  
bajo los falsos aleros de las casas, como un país  
que en la cuarentena de su niñez nonata ya no tiene leyendas  
para espantar, ruinas para la lapidación, ni raíles  
donde practicar las ordalías [...] (1991: 179).

La poesía contemporánea se ha servido del tópico antiguo, moldeándolo a su antojo, por la capacidad de éste para asociarse a las preocupaciones de cada edad. Las tres últimas décadas del siglo XX, como otros períodos finiseculares, han sido momento oportuno para la poetización del desengaño y la fugacidad del tiempo. A la crisis protagonizada por la lenta agonía del Franquismo y el trastabillado advenimiento de la democracia —en lo que a los acontecimientos históricos se refiere—, hay que añadir el *debout* de la nueva poesía apadrinada por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, antología en que se presentó en sociedad a los jóvenes recién desembarcados en la corte de los poetas. Tenían estos «*jeunes Turcs*» —marbete que usó Gimferrer para referirse a sus amigos renovadores (2001: 151)— la intención de defender su concepción del poema como símbolo y de justificar —o denunciar en algunos casos— su distanciamiento de la tradición poética española inmediatamente anterior a ellos. En palabras del antólogo:

Los planteamientos de los jóvenes poetas (en 1970) ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés (2001: 15-16).

En la mayoría de las «Poéticas» que los antologados escribieron como prólogo a los poemas seleccionados por Castellet, se percibe el desdén que éstos sentían hacia la literatura que en aquel momento se publicaba en España. En un país en que «sale el sol por Antequera» —en fina ironía de Carnero (2001: 200)—, en que el lastre de la dictadura perdurará por años, y en donde se echa de menos un magisterio poético, por no decir intelectual, capaz de convertirse en ejemplo para los nuevos creadores, la sensación de vacío se conjura mediante la fe en mitos foráneos y la redención por la palabra. Aunque la opinión de los incluidos en la antología de Castellet no fuera representativa de todas las tendencias poéticas que iban cuajando en los últimos estertores del Franquismo y los primeros balbuceos de la democracia, es preciso reconocer que, al menos, ésta sí era un síntoma de que una nueva sensibilidad estaba despuntando en el panorama literario español. La reflexión sobre las ruinas en este contexto de cambio y desamparo intelectual vino como anillo al dedo a quienes se acercaban a éstas como el humanista, que les había otorgado un carácter sagrado (*vestigia*) en cuanto que eran testimonio de la Antigüedad. Ésta se nos muestra imbricada en la arquitectura contemporánea, hecho que trastocará sin posibilidad de enmienda los expolios y las reformas

urbanísticas que acabaron definitivamente con la ilusión de una civilización continua y eterna, al arrimo del parecer de Eliot de que el presente no es patrimonio exclusivo de los contemporáneos, sino también de quienes contribuyeron a forjarlo en una suerte de continuidad de la vida y de las obras humanas, parecer que también resume el verso de Panero «el murmullo indecible de un tiempo que no muere» (Panero, 2001:437). Así se columbra en el ejemplo de las ruinas de Roma, engrandecidas si cabe por el mimo del Pontífice León X, pero arrasadas por el celo urbanístico de Sixto V, quien se afanó en la modernización de la ciudad rompiendo para siempre el equilibrio entre lo antiguo y lo moderno. Por eso mismo la Roma que conoció el palermitano Vitalis ya había mudado su fisonomía cuando en 1617 fue visitada por Quevedo, de ahí que el poeta español sólo halle desolación y ningún resto del esplendor antiguo. Por tanto las ruinas contempladas o imaginadas representan una ruptura en la sucesión de la civilización, pero, como ha demostrado Simmel (1988), una reconciliación con la Naturaleza, en tanto que los edificios que el hombre ha levantado a despecho de ésta, una vez arruinados, vuelven a fundirse en ella, como dicen los versos de Carnero que copio a continuación: «Sobre las piedras se abre / una fontana de musgo» (Carnero, 1983: 82). Se trata de alimentar la idea de que la vida se desarrolla en círculos y de que ninguna obra humana es perfecta, en su sentido etimológico de ‘acabada’. Un razonamiento similar, atendiendo ahora a la creación poética, se halla en la «Nota del autor» con que Guillermo Carnero inaugura su *Ensayo de una teoría de la visión*:

En cuanto a los últimos poemas que aquí se incluyen, parte del libro inacabado *Ensayo de una teoría de la visión*, es pronto para pronunciarse sobre ellos, pero creo que no contradicen mi idea de cómo se desarrolla a lo largo del tiempo una obra coherente: no de modo lineal, sino en espiral, es decir retomando siempre los mismos problemas según una trayectoria circular que se salva de ser viciosa porque en cada ciclo hay una mayor complejidad que sintetiza el anterior recorrido y relee esa síntesis de modo más abarcador (Carnero, 1983: 72).

La complejidad del significado de las ruinas y las implicaciones metafísicas de sus diversas concreciones estéticas sedujeron a los poetas del 27, entre quienes hay que nombrar a Luis Cernuda, quien en un manojo de sus mejores poemas —«A las estatuas de los dioses» (*Invocaciones*), «Las ruinas» (*Como quien espera el alba*), «Desolación de la quimera» del libro de igual título, «Otras ruinas» (*Vivir sin estar viviendo*), etc.— se valió del lugar común otorgándole el rango de *paraíso* donde es posible no sólo la vida eterna, sino también la felicidad. Ha dicho con razón Prieto de Paula que los poetas del 27 idealizaron el sur y sus ciudades, que se convierten en símbolo del territorio inalcanzable donde habita lo que deseamos (Prieto de Paula, 1991: 240-241). Creo que comulga con esta idea el poemario de

L. A. de Villena *Huir del invierno* (1981), en cuya «Noticia preliminar» afirma su autor:

«Huir del invierno» es buscar las culturas del Sur y ese Sur mismo. Es decir, la truncada tradición del paganismo grecolatino [...] y también el helenismo [...]. «Huir del invierno» es, pues una *quête*. La búsqueda de todo lo que la luz y el meridiano representan. Y para mí, el intento de asumir vital y culturalmente lo que me gustaría ser y el mundo en el que quisiera habitar (Villena, 1996: 143).

A la significación de espacio para el deseo hay que añadir al *topos* su valor de dibujo de la muerte. Y al parafrasear el conocido poemario de Carnero quiero hacerme eco de las observaciones de Carlos Bousoño sobre la profunda reflexión que subyace en la obra acerca de la inanidad de las empresas humanas, abocadas a perecer (en Carnero, 1983: 42), aunque en una lectura superficial del libro pueda cegarnos el fogonazo de su belleza. En algunos poemas —«Amanecer en Burgos», «Capricho en Aranjuez», «El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de la primavera», etc.—, se aprecia la sensibilidad del poeta hacia los despojos del pasado así como la lección de vanidad que se desprende del ejemplo. En este sentido la aseveración del autor no puede ser más clara (Carnero, 1983: 112):

Pero nadie  
dude hoy que el antiguo esplendor y la felicidad consisten  
en unirse con los ricos despojos de sueños y cadáveres.

En los tres poemas citados se difumina el hiato entre vida y muerte gracias al constante reverdecer de la materia caduca, idea que Carnero expresa más tarde refiriéndose a un personaje egipcio en «Eupalinos», poema publicado en *El azar objetivo* (Carnero, 1983: 192):

En la tumba de Hatshepsuth  
se encontró entre el ajuar funerario  
una veintena de granos de trigo  
con aptitud germinativa.

Este maridaje ya se muestra en «Amanecer en Burgos» («Florece la altísima tumba»; «en la sombra germina / la floración de la carne muerta»; «albos sepulcros»; «armonioso vuelo de la piedra»); en «Capricho en Aranjuez» («Fuera hermoso morir»; «juego de piedra y agua»); y en «El serenísimo príncipe Ludovico...» («Viejos mármoles ultrajados por el monótono ronroneo del agua») (Carnero, 1983: 82, 104 y 112 respectivamente). El agua como símbolo de la vida, pero también de la inmutabilidad se contrapone con la piedra, imagen de las obras humanas condenadas a perecer. Repárese en el último verso citado: la aliteración

de nasales (*mármoles* y *monótono*, ambos esdrújulos) contrasta con la violencia de oclusivas velares (*viejos* y *ultrajados*) y vibrantes (*ultrajados* y *ronroneo*), esto es se enfrenta lo que permanece a lo que fluye. Referido al río de Roma establece la misma paradoja Vitalis («Disce hinc quid possit Fortuna: immota labascunt, / et quae perpetuo sunt agitata manent») (en Ferri Coll, 1995: 26). El éxito de esta fórmula y su continuidad durante el Siglo de Oro son indudables. En francés, Du Bellay, y en español Quevedo se sirven del lugar común («¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura») (Blecua, 1984:190). Y ya en el siglo XX, Ezra Pound en «Rome», publicado en 1911 en *French Poems* y Cernuda en «Las ruinas» retoman el motivo («En tanto el agua libre entre los juncos / pasa con la enigmática elocuencia / de su hermosura que venció a la muerte») (Cernuda, 1992: 193). La preocupación por la fugacidad de la vida en la generación poética del 70 ha sido descrita por Carlos Bousoño de manera precisa (en Carnero, 1983: 43-44). Ahora bien, en la experimentación de la temporalidad se invierte el proceso de creación, que ya no se funda en la contemplación de la realidad, de donde nace la emoción, y de ésta el poema, sino que el itinerario será, como dice Carnero, «no de la emoción al poema / sino al contrario» (Carnero, 1983: 204). Así se ha de entender la presencia de Cartago («*Aeneidos* liber IV, 1971»), Roma («Una ética del renunciamento»), Troya («Giovanni Antonio Bazzi, “Il Sodoma”»), Babilonia («Extrarradial»), Segesta y Tauromenium, antiguas ciudades sicilianas («Viento del sur»), etc., en la poesía de Luis Antonio de Villena. El centro de interés en estos poemas no es la contemplación de las ruinas sino el *exemplum* que de ellas se colige.

*Sepulcro en Tarquinia* (1975) contiene un poema homónimo en el que me detendré un momento (Colinas, 1999: 104-118). Compuesto en endecasílabos blancos principalmente, su título rememora el hallazgo de una tumba etrusca en Tarquinia, hecho que quedaría relegado exclusivamente al terreno de lo arqueológico de no ser por la asociación del motivo con el tema amoroso, ayuntamiento canonizado por la poesía europea del Renacimiento. La anécdota del saqueo, que trata también César Antonio Molina en el poema «Y...Jornada triunfal para los saqueadores» (Molina, 1991: 105), trae a la mente del autor la reflexión sobre el amor no correspondido, o, como es el caso de Colinas, cercenado por la muerte. La chispa de la Antigüedad suelta la imaginación del poeta («salieron los caballos a la noche»), quien deshace los límites cronológicos entre presente y pasado en una suerte de pantemporalidad en que se confunden no sólo épocas sino también la propia sucesión lógica de los acontecimientos, dada la inclinación surrealista del autor. Si atribuimos a la influencia del Surrealismo la ilogicidad en el relato de la historia, al Romanticismo le debe Colinas el ambiente nocturno («la noche sumergió pechos y rosas / noche de madurez envuelta en nieve») y sepulcral («y con la bruma de los cementerios, y con los hierros de los cementerios, y con las

nubes rojas allá arriba / [encima de cipreses y aves muertas, / del tomillo y los búcaros fragantes] / de los cementerios / navegando en tus ojos»). El poema, por lo dicho hasta aquí, solapa dos anécdotas, la personal y la histórica. La intersección entre ambas se halla en el sentimiendo de caída y destrucción que supone para la primera la muerte de la mujer amada, y para la segunda el expolio de la tumba. Repárese en que Colinas se separa de la tradición del género de ruinas en cuanto que atribuye la responsabilidad de la destrucción a su verdadero agente: el hombre, y no al tiempo o a Fortuna, como ocurre generalmente en los casos de Cartago, asolada por la guerra, y de Roma, expoliada por la codicia y la ignorancia:

debieron de robarles la custodia,  
los hachones de oro y aquel cáliz  
de ónice y pedrerías muy hermoso,  
debieron de picar todos los techos,  
artesonados, púlpitos altares [...]

La historia del expolio supone una desmitificación del *topos* clásico que Colinas acrecienta con la imagen de los rebaños paciendo entre las ruinas («el rebaño de cabras rumia siempre / abajo entre las ruinas de los templos»). Contrasta esta visión de las ruinas con la que procede de la imaginación del poeta que rebasa el estado contemporáneo de éstas idealizándolas hasta el punto de evocar instantáneas del momento en que florecieron: «Aún pasa por mi mente aquella villa / de Catulo que imaginamos juntos». En el proceso de idealización se produce la introducción en el poema de detalles tendentes al esteticismo y a la creación de una atmósfera de noble y serena belleza:

las muchachas más jóvenes bebían  
las notas de Chopin y se olvidaban  
del champagne espumoso de las copas,  
[...]  
pavos reales de luz de madrugada,  
ruido de campanillas en el claustro,  
azucenas tronchadas en la senda,  
rojo cojín para aquel joven rubio  
que nunca echó las cartas que escribía,  
ataúd blanco para una dama triste.

Nótese en los versos copiados arriba la fruición con que Colinas mezcla la decadencia y el esplendor en su afán por pergeñar el retrato de la nada: vacío que se advierte en la construcción de un universo poético poblado de imágenes de decrepitud que tienen su razón de ser en la constatación por parte del poeta de la inutilidad de todo empeño humano por perdurar. Y como ejemplo la brevedad de la rosa y la fugaz espuma del champagne. Da la sensación de que no se puede

aprehender la perfección, de que no se llega a conseguir el objeto de deseo: la tumba del soldado ha sido despojada de los bienes que atesoraba, la belleza natural es víctima de las inclemencias del tiempo, como se observa en el motivo del jardín en ruinas que nos trae a la memoria el *Huerto deshecho* de Lope, y la mujer muere antes de poseerla («morir sin poseerte qué delicia»), de ahí que el poeta sea consciente de que el paraíso de la belleza imperecedera queda vedado al género humano: «debes saberlo [...]: jamás llegará nadie a este lugar».

En 1979 Aníbal Núñez editó «Casa Lys», incluido en 1983 en *Alzado de la ruina* (Núñez, 1995: 253-256). Consagrado al conocido edificio salmantino que le da título, el poema repara en el estado de las cristaleras de su fachada modernista. Obsérvese que las ruinas en este caso ya no proceden del universo legendario de las series líricas dedicadas a urbes antiguas. El poeta se detiene ahora ante una ruina contemporánea. Los versos, agrupados en cinco series, no desembocan en ninguna conclusión, al contrario de lo que ocurre frecuentemente en el género, donde se cierra el poema con algún tipo de consideración moral. Las tres primeras series son descriptivas, y sólo en las dos últimas Aníbal Núñez introduce elementos narrativos que configuran una mínima historia inacabada y hermética por lo que a su contenido hace. En la parte descriptiva del poema, predomina la *enumeratio*, que es una constante en la poesía de ruinas. El autor se sirve de retahílas de vocablos que denotan el esplendor del edificio y su decaimiento actual a un tiempo. Y esa conjugación de lujo y muerte despierta en el lector el sentimiento de vacío de que he hablado al referirme a *Dibujo de la muerte*. Tanto la ausencia de una conclusión moral que ligue el *exemplum* de las ruinas a otros motivos afines o al sentimiento amoroso, como la prudencia con que el autor desnuda su emoción ante el edificio contemplado —lo que se hace patente en la falta de interjecciones y exclamaciones presentes en otros poemas de ruinas—, exageran la distancia entre el poeta y las ruinas. Más que el pasado solemne de la edificación, sorprende al poeta el postramiento en que yace el destartado palacio («oriflama que congrega/ a los que exalta el desmoronamiento / acaso más que tu esplendor»), a pesar del cual todavía es posible observar en sus ventanas el reflejo de la luz, de ahí que el repertorio de imágenes redunde en la consideración de las vidrieras como espejos en que se mira la ciudad actual. Se inaugura éste en el primer verso («Colgante llamarada oblicua hacia poniente») donde se presenta la imagen central del poema que se reverbera en versos sucesivos («huerto de luz esmerilada», «copa de llamas», «ojos incendiados», «oriflama», «pedazo luminoso», «torre de azufre», «ángel de ceniza», «globos de acetileno»). Paradójicamente las vidrieras en ruinas reflejan las luces de la ciudad en una suerte de continuidad entre vida y muerte que atestiguan tanto las numerosas imágenes de la destrucción («joya que claudica», «tibio cadáver», «sede de la tristeza», «fantasma volante», «febril palacio»), como las que encierran un oxímoron («lacre en los corazones en que se extingue

y crece», «dulce es el ocaso», «altos muros leprosos», «talud de piedra enferma»). El contraste que se origina al asociar términos que aluden a ideas contrarias es la síntesis perfecta del significado del motivo de las ruinas: gloria y caída, fortaleza y decaimiento, orgullo y vanidad. El poeta, en fin, modula el tópico manteniendo algunos resortes retóricos y la polivalencia significacional que entraña el símbolo, pero huye de la modalidad lacrimosa del género en que el destino del objeto contemplado se asocia al del contemplador, quien no puede evitar el nacimiento del presagio de su propia muerte.

El poemario de Villena *Como a lugar extraño* recoge poemas compuestos entre 1985 y 1989, entre los que leemos «Placer de ruinas» (Villena, 1996: 342-344). El título se corresponde con el del libro de R. Macaulay *Pleasure of ruins*, que se publicó en Londres en 1953, y que ignoro si Villena había leído. Se trata de una silva libre de cincuenta y cinco versos de arte mayor y menor de distinta medida, aunque predominan el endecasílabo y el heptasílabo. Esta forma de verso libre en que se introducen reminiscencias clásicas no es extraña en la poesía del 70, según ha demostrado Isabel Paraíso al ocuparse de la métrica de *Nueve novísimos* (Paraíso, 2001: 279-289). Se abre el poema con una *enumeratio* en que se nombran cuatro ciudades antiguas míticas (Troya, Roma, Itálica y Cartago). La presencia de la ciudad hispana nos hace sospechar por lo raro de acudir a mitos nacionales. Inmediatamente después, el poeta se dirige a su interlocutor poético –recurso este famoso en la poesía del género en que se alude al peregrino, caminante, o amigo a quien, en tono de confesión, se transmite la emoción sentida ante el espectáculo que regalan las ruinas–, que en este caso es el estudioso de la literatura española S. B. Vranich, quien, aparte de otros trabajos, publicó una antología de la poesía de ruinas en el Siglo de Oro (Vranich, 1981). La nota metaliteraria supone el distanciamiento de la realidad, porque el vocativo alude al autor del libro que interesa al poeta, y éste es elegido en tanto que antólogo, y no porque exista una vinculación afectiva entre ambos, por lo que se diluye la emoción personal y el valor subjetivo de la confesión. Comienza a abordar el tema realmente en el verso séptimo recreando una fórmula sintáctica repetida hasta la saciedad en nuestra lírica áurea: «Este que hoy te enseñó». El verso nos lleva inmediatamente al arranque de la hermosa *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro (Blecua, 1984: 148-151): «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora». En el poema de Villena el verso queda despojado de la fuerza mostrativa que tiene en la *Canción* de Caro porque no abre el poema. El poeta contemporáneo persigue un fin muy distinto del utrerense. En la *Canción*, una serie de deicticos perfectamente emplazados nos sitúan *ad oculos* el escenario que contempla Caro, de ahí que sea capital un inicio contundente del poema. Y esto es lo que propicia el hipérbaton en que se interponen entre el demostrativo y su núcleo seis palabras, todas ellas seleccionadas y ordenadas apropiadamente. Villena intercala dos menos: una de ellas es el

vocativo, la otra la exclamación. Y en este punto se puede advertir cuán diferente fin persiguen ambos poetas. Intencionadamente el autor de «Placer de ruinas» obvia la referencia sentimental, el desgarró que sale del poeta de Utrera, que, ya como arqueólogo, ya como anticuario y coleccionista, se había sentido atraído por la ciudad antigua. La referencia temporal es idéntica (*ahora / hoy*) y cumple una función primordial en el género, a saber: la contraposición entre el presente y el pasado, que aparece en seguida:

Villena	Caro
Este que hoy te enseño, chico torvo, en esguince, y de mirar callado, fue un tiempo delicia, dulce vegetal de amantes.	Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa.

La transgresión del modelo es clara. El objeto del poema de Villena ya no es la ciudad antigua sino la decadencia de un joven apuesto que ha perdido su mancebez. El tono elegíaco se suaviza con la introducción de notas prosaicas: «gastó dinero en tonto y por la noche», «paseó motos mil y otros mil lechos», «me encandilan aún y me dan guerra». Caro envilece la magnificencia de las ruinas introduciendo elementos antimíticos como los zarzales y lagunas que ahora sustituyen el laurel y los jazmines del jardín antiguo, o los lagartos que ocupan la morada «para el César fabricada». Lo propio hace Villena: «Ahora es joven ruina, / ruina nueva en la que corren los lagartos». Se ofrece el retrato de la decrepitud física de quienes gozaron del favor de la juventud al tiempo que se introduce la anécdota confesional que rompe con la reserva sentimental y la contención al emocionarse del arranque del poema:

Este Leif ya grueso y algo calvo  
—portento antaño—  
este Julio rufianesco, y rosa antigua,  
fueron de nuevo míos,  
por morbo y sin conciencia.

Lo mismo ocurre en la nota de *vanitas* que cierra el poema. Es notable la predilección de Villena por la ironía —procedimiento estudiado en detalle por Prieto de Paula (1996: 112-117)—, que, a pesar del endecasílabo gongorino último, logra desvaír el tono elegíaco que predomina en la silva de Caro:

Pero aunque me deleite  
la ciudad devastada y la faz con surquitos  
(el talle es más desgracia)



es veraz sin fisura el escarmiento:  
Somos ruinas futuras (y seguras)  
que es el tiempo –Góngora *dixit*–  
verdugo de murallas y bellezas.

El poema que acabo de comentar contiene, como si de un *collage* se tratara, elementos diferentes dotados de autonomía: el recuerdo del título de la obra de Macaulay, el *revival* de la *Canción* de Caro, el *exemplum* de las ciudades devastadas, la nota de *vanitas*, y el recuerdo implícito del *carpe diem*. Y es al analizar cada parte del *collage* cuando se entiende mejor la actitud irreverente ante el mito clásico de las ruinas que nace ya en el guiño inicial del título del poema.

La poesía del gallego César Antonio Molina indaga en la arquitectura anti-gua con el objetivo de reconstruir con el proceder del arqueólogo, que sólo tiene conocimiento fragmentario de la realidad que estudia, la estampa del tiempo ido con el ejemplo de las ciudades preferidas por el poeta. La vocación de Molina por la poesía arqueológica no es nueva ni tampoco el tono elegíaco que sobresale en muchos de sus versos. No en vano uno de sus primeros libros se tituló *Proyecto preliminar para una arqueología de campo* (1978) –emulando la obra homónima de Alain Robbe-Grillet–. Más tarde, en *Derivas* (1987), el autor divide la materia en cinco apartados, que como teselas extraídas de un mosaico, evocan diferentes símbolos de la ciudad: «Carcasona», «Gobierno de un jardín», «Vieja cima», «Derivas» y «Ciudades suspendidas». En el primero despunta la ciudad arruinada y reconstruida, mientras que el segundo se adentra en la dicotomía acción / contemplación, y por fin los tres últimos aluden a espacios conocidos por el poeta en diferentes viajes. Como constatación de la ruina contemporánea y al mismo tiempo como desmitificación de la ruina clásica, el poeta presenta en el poema «Factorías», recogido en el último libro mencionado, un ejemplo de arqueología contemporánea. El arranque del poema compila símbolos inequívocos de desolación, pero evita la mostración deíctica habitual en el género de ruinas. El lector se sitúa ante el escenario por sus propios ojos y no a través de la mirada del poeta. La deixis *ad oculos*, que tan buenos resultados había dado en grandes poemas como la *Canción* de Caro o célebres sonetos de Quevedo, es sustituida en este caso por la descripción del viento –nótese la aliteración de silbantes–:

El viento se desliza libre por el desierto blanco  
sin penetrar el secreto del agua transitoria.  
Otra vez ha batido las branquias de las lenguas muertas  
como negro pez que navega por el turbio acuario  
impregnándolo todo de dulce letargo.

El léxico –«desierto», «lenguas muertas», «pez negro», «turbio acuario»–, nos introduce en un ambiente de soledad y muerte, que viene recalcado por el oxi-

moron «dulce letargo», que me trae a la memoria el grabado de Durero *Melancolía I*, donde las figuras son víctimas de la melancolía, padecer que las conmina a la inactividad y el decaimiento. Sólo el agua «transitoria» fluye, aunque ignoremos cuál es el secreto de su inmortalidad, por eso no se puede «penetrar». En este teatro se presentan las ruinas de una vieja factoría abandonada:

En las bases abandonadas  
todavía hay recuerdos en muy buen estado,  
las antiguas construcciones de las factorías,  
los barriles de aceite,  
los botes para la captura,  
las gloriosas empresas que corren hacia la luz  
y cuya deserción la noche castiga.  
El asta de los honores a la deriva  
bajo un fuerte olor a excremento de animales que,  
como parásitos,  
se trasladan sobre los tímpanos.  
Y grandes cantidades de huesos de ballenas  
flotan en tu boca como púas de gramófono.  
Los años apenas han coloreado esos restos blanqueados  
por la sal, cubiertos por la nieve (1991: 270-271).

Fiel esta vez a la retórica del lugar común, Molina describe mediante la *enumeratio* los distintos elementos que descuellan en el paisaje: «antiguas construcciones», «barriles», «botes»... El léxico nos acerca en seguida a la actividad pesquera. Es notable la exaltación que exhibe el poeta de la tristeza de las cosas. La acumulación de objetos que propicia la enumeración y el aparecer éstos desprovistos de su función habitual y abandonados de la mano que otrora los gobernaba, recuerda otra vez el grabado de Durero al que he aludido antes, en que las herramientas de trabajo yacen postradas en el suelo. Y entre los restos más nobles de la factoría relacionados con las labores de la pesca, aparecen otros elementos desmitificadores: «un fuerte olor a excremento», «grandes cantidades de huesos de ballenas»... La presencia del esqueleto animal, ejemplo último de *vanitas*, recuerda el destino inexorable de la especie humana. Sorprende el símil intuitivo «huesos de ballenas» como «púas de gramófono», tal vez motivado por la imagen de los discos de vinilo en movimiento circular como la vida misma. El poema se clausura con una estructura bimembre violentada por el encabalgamiento, que rompe la armonía. El color blanco de la sal y de la nieve, ambas poseedoras de cualidades conservantes, se opone al tinte negro que triunfa al principio del poema. En definitiva se trata de presentar la circularidad de la vida y la muerte, gobernada por la dictadura de la Naturaleza, que condena a las especies a reproducirse y perecer constantemente. La vida no ha conseguido vencer a la muerte, pero sí al olvido: por eso todavía se puede ver en la vieja factoría el cúmulo de

restos inmortalizados por la sal y la nieve. En este punto, Molina se acerca a la idiosincrasia del lugar común, que ofrece al lector las señales que rescatan del olvido el rigor de la muerte.

Reflejo contemporáneo de una sociedad que se regodea de su propio perecer, la ruina es síntoma de abatimiento moral, pero también de la indolencia con que el parnaso español del 70 estampó la fugacidad de la especie humana. Por eso el símbolo de Venecia, que Thomas Mann había habilitado para la sensibilidad del hombre del final del milenio en *La muerte en Venecia*, se repite hasta la saciedad en la poesía de la década del 70 en adelante: «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (1966), de Gimferrer; «Muerte en Venecia» (1967) y «Museo naval de Venecia» (1990), de Carnero; «Venecia» (1987), de César Antonio Molina, etcétera. En un tiempo en que era menester que todo cambiara para que la vida siguiera igual, la poesía ofrece la estampa de la existencia como si ésta fuera travesía sorprendida por el naufragio, según el decir de Shelley:

Nada más permanece. Y en torno a la ruina  
del colosal naufragio, sin límites, se extiende  
la arena lisa y sola que en el principio era.

El mismo parecer gravita en dos versos de Luis Alberto de Cuenca (1999: 234):

No hay huellas de pisadas humanas en la arena.  
La ciudad es el resto de un naufragio terrible.

En el otoño del siglo XX, uno de los motivos más recurrentes en la poesía española es el sentimiento de la *vanitas*, del que se desprende una nota de nihilismo. El escenario vacío que describe el poema de este género representa el interior del hombre que sigue buscando tierra firme en donde pisar. Y diríase que sólo con el ungüento de la belleza sana la herida de la desolación y se restablece el poder de la antigua grandeza abolida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984.
- CARNERO, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, 1983.
- CASTELLET, J. M. (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 (1970).
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo. 1924-1962*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- COLINAS, Antonio, *El río de sombra. Treinta años de poesía. 1967-1997*, Madrid, Visor, 1999.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor, 1999.
- FERRI COLL, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad, 1995.
- MACAULAY, Rose, *Pleasure of ruins*. Londres, Weindenfeld and Nicolson, 1953.
- MOLINA, César Antonio, *Las ruinas del mundo*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- NÚÑEZ, Aníbal, *Obra poética I*, Madrid, Hiperión, 1995.
- PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa. 1970-2000*, ed. de Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001.
- PARAÍSO, Isabel, «Las elecciones métricas de los nueve novísimos», en E. A. Salas Romo (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001, pp. 279-289.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad, 1991.
- *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- SIMMEL, George, «Las ruinas», en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 117-125.
- UNAMUNO, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Planeta, 1993 (1913).
- VILLENA, Luis Antonio de, *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid, Visor, 1996.
- VRANICH, Stanko B. (ed.), *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, El Ferrol, Esquío, 1981.



# LA POÉTICA DEL POP: LOS RECURSOS RETÓRICOS EN LAS LETRAS DEL POP ESPAÑOL

Juan GÓMEZ CAPUZ  
Grupo Val.Es.Co.  
Universitat de València

## Introducción

Las canciones de música pop constan de música y —aunque se olvide con frecuencia— también de letra. Parece que este segundo componente no es tenido en cuenta, quizá por la escasa calidad y banalidad de muchas letras, quizá porque buena parte de la música moderna nos llega cantada en otras lenguas. Sin embargo, las letras de las canciones de música pop existen y pueden ser un elemento importante para todo tipo de estudios interdisciplinares, bien sean de carácter sociológico y etnológico (los cuales tratan de extraer de ellas una serie de valores éticos y sociales, una especie de centros de interés de la generación joven en el período 1975-2000), bien sean de carácter estético y literario (los cuales analizan estas letras como artefacto estético, poseedor de artificios retóricos y características propias de la función poética).

En este artículo, nos centraremos en los aspectos estéticos y literarios de las letras de pop español, tratando de ver, en un segundo plano, otra utilidad potencial: la de carácter didáctico<sup>1</sup>. Por tanto, en una primera parte del trabajo, revisaremos el breve estado de la cuestión sobre los aspectos sociológicos, estético-literarios y didácticos que se derivan de las letras de música pop, mientras que en la segunda

---

<sup>1</sup> Pienso, por ejemplo, en la enseñanza literaria durante la etapa de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato.

parte examinaremos su calidad literaria a partir de un corpus de letras de música pop española de los últimos años. Siguiendo la acotación cronológica de este volumen, hemos utilizado un corpus de autores españoles del período 1985-2002, con letras que reflejan las preocupaciones de la sociedad democrática posfranquista, aunque muchas veces aludan a temas universales como el amor. En cuanto a la selección temporal, se combinan clásicos de finales de los años 80 y de principio de los 90 (Gabinete Caligari, Mecano, Duncan Dhu, Cómplices) con autores plenamente actuales (Alejandro Sanz, La Oreja de Van Gogh y Amaral).

Por tanto, lo que pretendemos demostrar es que algunas letras de la música pop y rock pueden tener una cierta calidad literaria y pueden ser utilizadas como ejemplos para ilustrar los diversos aspectos de la función poética.

### **Aspectos metodológicos: las letras de música pop como elemento sociológico y literario**

Las letras de música pop español apenas han sido objeto de estudio, a pesar de ser un elemento abordable desde diversos enfoques interdisciplinares: sociología, modas, estética, literatura y lenguaje. En este sentido, una breve búsqueda por internet nos ofrece una amplísima red de enlaces sobre la relación entre poesía y rock en el ámbito anglosajón, así como numerosas publicaciones en el ámbito italiano y brasileño, bastante menor en el pop hispanoamericano y catalán, y casi nulo para el pop español peninsular (exceptuando un número monográfico de la revista literaria malagueña *Litoral*, 183-185, 1989, que desgraciadamente no hemos podido localizar, aunque por referencias indirectas extraídas de internet parece centrarse en el rock cantado en inglés).

La prueba de ello es que, desde una perspectiva sociológica, el primer estudio importante en el ámbito español es muy reciente. Se trata del artículo de Quim Puig (2002) en el volumen colectivo coordinado por Félix Rodríguez González sobre la comunicación y la cultura juvenil. En dicho artículo, centrado en el mismo ámbito temporal (1977-2000) del que se ocupa este volumen colectivo, Puig realiza en enfoque sociológico y estético, partiendo del dilema que plantean las letras de música pop: su consideración como meros textos banales, de escasa calidad y de consumo inmediato, secundarios respecto a la música, frente a la reivindicación de la calidad estética de algunas letras, «equiparables a la de la poesía». Sin embargo, el desarrollo del artículo es fuertemente especulativo y reflexivo: Puig se centra en la «supuesta banalidad de la música pop», examina testimonios tan lejanos como el de Umberto Eco (1965) y analiza las letras de música pop española como simple testimonio sociológico de ciertos temas recurrentes de la subcultura juvenil (sexo, y, en menor medida, drogas) en la época de la transición y la democracia, lo cual implícitamente refuerza el manido argumento de la bana-

lidad de dichas letras. Sólo en un breve apartado final, Puig comenta la relación de las letras de música pop con los textos poéticos, pero se limita a hacer consideraciones muy genéricas y no aporta ningún ejemplo o cita de las letras.

Desde la perspectiva de la didáctica de la literatura, las letras de música pop tampoco han sido objeto de atención ni estudio. Así, en su manual sobre didáctica de la literatura en enseñanza primaria y secundaria, Gloria García Rivera (1995) reivindica la introducción en el currículo de Literatura de un enfoque amplio de las manifestaciones literarias, el cual supere el estrecho corsé que suponen los géneros literarios tradicionales, y abarque no sólo la literatura culta, sino también la literatura tradicional y marginal. A su vez, la autora defiende la utilidad, en nuestra sociedad democrática, de «un tipo de instrucción audiovisual, interrelacionando los temas literarios con otros lenguajes afines (cine, televisión, cómic)». En esta renovadora propuesta, García Rivera (1995: 152-187) defiende y justifica metodológicamente un currículo socioliterario que muestre a los adolescentes actuales una concepción amplia y a la vez atractiva del hecho literario, con el objeto de despertar en ellos el gusto por la lectura, más allá de la mera transmisión de contenidos conceptuales.

En consecuencia, García Rivera apuesta claramente por un currículo globalizador y socioliterario, en el cual se relacione la literatura con el sistema cultural en general, haciendo hincapié en las conexiones del arte y la literatura con la cultura de masas y las modas audiovisuales. Para ello, la autora propone utilizar como recursos didácticos todas las manifestaciones de la «pluralidad socioliteraria» que los alumnos observan en una realidad cotidiana socialmente estratificada (frente a la hegemonía de la literatura «culta» en la didáctica literaria de la época franquista). Esto explica la inclusión en el currículo literario de la llamada literatura marginal. García Rivera caracteriza la *literatura marginal* como manifestaciones de carácter literario (es decir, artístico: función poética del lenguaje) pero realizadas al margen de la literatura como institución oficialmente reconocida. Junto a formas antiguas de la literatura marginal (oral, de cordel, melodrama, folletines), la autora señala modelos modernos ligados a las modas audiovisuales (novela policiaca, de aventuras y de ciencia ficción, cómics). En función de lo explicado anteriormente, la utilidad didáctica de estos textos marginales es clara: son el vehículo de una información cercana a los intereses del adolescente y a las modas audiovisuales que los dominan en nuestra época.

Ahora bien, lo que nos sorprende del tratamiento que hace García Rivera es la ausencia casi total de referencias a las letras de música pop. En cambio, nosotros pensamos que algunas letras de música pop pueden constituir una excelente muestra de literatura marginal, en cuanto forma de comunicación ampliamente conocida por los jóvenes y fácilmente accesible, cercana a sus intereses y plenamente integrada en las modas audiovisuales.



Por ello, lo que proponemos a continuación, a modo de cala o experimento piloto, es examinar las cualidades literarias de las letras de música pop escritas en castellano. Debido a la multiplicidad de aspectos literarios que implica el texto poético, nos centraremos en una vertiente especialmente visible y concreta: los recursos retóricos utilizados en la redacción de las letras, y a partir de ahí realizaremos algunas observaciones sobre los modelos poéticos y los temas fundamentales de la poesía.

### Recursos formales: música pop y poesía popular

La música pop es una manifestación más de lo que se denomina *cultura de masas* (*masscult* en la bibliografía anglosajona). A su vez, esta cultura de masas, como indica García Rivera (1995: 158-181), es reveladora de los «gustos sencillos» de las capas sociales populares. Estos «gustos sencillos» siempre han tenido su reflejo en formas literarias populares (literatura de cordel, folletines, romancero, lírica popular), y han sido frecuentes en la historia literaria española los préstamos o trasvases de motivos y recursos populares a la literatura culta.

Además, por su propia etimología, está claro que la música pop es un tipo de música popular (opuesta a la música clásica o culta), y esto también se puede aplicar a la vertiente siempre secundaria de sus letras. Por tanto, las letras de música pop serían también una muestra de la poesía popular y resultaría natural encontrar en ellas los recursos retóricos típicos de la poesía popular de todas las épocas.

De hecho, en las letras de música pop española son frecuentes dos recursos universales de la poesía popular de transmisión oral (Levin 1962): el *paralelismo* y la *anáfora*. Recordemos que se trata de recursos utilizados para dotar a la poesía oral (y sobre todo a la poesía cantada, como en el caso que estudiamos) de una estructuración y coherencia similares a las de un texto escrito y también para facilitar la memorización de los textos (la anáfora nos da el pie de cada verso y el paralelismo construye unos moldes idénticos que cada verso «rellena» con un contenido diferente, lo cual puede ser aprovechado para construir correlaciones semánticas).

Los ejemplos de estructuras paralelisticas en letras de música pop son muy numerosos, y revelan el carácter que les atribuyó Levin (1962): mecanismos repetitivos, propios de la lírica popular, donde posiciones equivalentes de la cadena hablada (verso) son ocupadas por elementos análogos (es decir, elementos poseedores de una misma estructura sintagmática o sintáctica). Por tanto, nos limitaremos a citar algunos ejemplos claros, reveladores de la arquitectura poética de ciertas canciones de pop español.

Así, las primeras letras del grupo Mecano, muy simplonas y banales, tan sólo parecen apoyarse en algunos elementales recursos paralelisticos:

(1)

Me duelen las piernas  
me duelen los brazos  
me duelen los ojos  
me duelen las manos

(Mecano, «Hoy no me puedo levantar», *Ana, José, Nacho*)

En cambio, las estructuras paralelisticas y su combinación con la anáfora son frecuentes y constantes en las letras del grupo vasco Duncan Dhu. Estas letras adquieren un carácter recurrente y estructurado gracias al paralelismo y la anáfora, y a la vez crean un molde en el que se insertan correlaciones semánticas, todo ello al más puro estilo de la lírica amorosa popular (*oscuro / vacías, nadie / silencio, otoños / inviernos, fueron / volvieron, amé / olvidé*):

(2)

Gatos oscuros y nadie en el bar [...]  
Casas vacías y silencio en el mar

(Duncan Dhu, «Fin», *Colección 1985-1998*)

Obsérvense las correlaciones semánticas *oscuro / vacías, nadie / silencio* para reforzar ese ambiente solitario y crepuscular.

(3)

Cenizas blancas al amanecer  
como tú y yo.  
Poemas muertos antes de volver  
entre tú y yo.

(Duncan Dhu, «Cenizas», *Colección 1985-1998*)

(4)

Pienso en otoños que ya fueron  
pienso en inviernos que volvieron

(Duncan Dhu, «A tientas», *Piedras*)

(5)

Seis las veces que te amé  
seis las veces que olvidé

(Duncan Dhu, «Brillaré», *Piedras*)

En los ejemplos (4) y (5) encontramos a la vez anáfora, paralelismo y correlaciones semánticas (*otoños / inviernos, fueron / volvieron, amé / olvidé*), lo cual los convierte en parejas de versos fuertemente estructurados. Además, anáfora y paralelismo pueden abarcar fragmentos mayores:

(6)

Hoy me tengo que marchar  
 hoy te tengo que olvidar  
 hoy el día empieza mal.  
 Dejo aquello que viví  
 dejo todo lo que fui  
 dejo aquí mi corazón.

(Duncan Dhu, «Abandonar», *Piedras*)

En alguna letra de Duncan Dhu, el recurso elemental y tradicional de la anáfora deja paso al de la *epifora* o repetición de elementos iguales al final de cada verso:

(7)

No me gusta *nada más*  
 ya no pido *nada más*

(Duncan Dhu, «Si no eres tú», *Piedras*)

Las letras del grupo Radio Futura, fruto de la constante elaboración literaria y voluntad de estilo de su líder Santiago Auserón (Puig, 2002), llegan aún más lejos en la manipulación de los recursos formales. Así, en el siguiente fragmento (8) encontramos *anáfora*, *paralelismo*, *correlación semántica* y *anadiplosis / concatenación* (consistente en la repetición de *culpa* al final del primer verso y casi al principio del segundo, al respetar la anáfora *que tu*). Recordemos que este último recurso también es muy propio de la poesía popular y el Romancero:

(8)

*Que tu pena* fuera sólo por mi *culpa*  
*que tu culpa* fuera sólo por *amor*

(Radio Futura, «La negra flor», *Memoria del porvenir*)

En la misma canción, Santiago Auserón se atreve incluso con un *quiasmo* o distribución simétrica de los componentes de un verso o unidad sintáctica (a b / b' a'):

(9)

*Búscala* en la *playa* y en la *playa* *busqué*

(Radio Futura, «La negra flor», *Memoria del porvenir*)

Finalmente, hemos registrado dos recursos gramaticales basados en la recurrencia o repetición: son la *figura etimológica* (repetición de formas derivativas de un mismo lexema, sobre todo en casos de complemento directo interno, como *abrazaste mis abrazos*) y el *políptoton* (repetición de distintas formas flexivas de un mismo lexema, sobre todo verbal). Como en los ejemplos anteriores, también se trata de recursos, por un lado frecuentes en la poesía lírica popular, y por otro habituales sólo en determinados grupos, como es el caso de La Oreja de Van Gogh:

(10)

Ya ves ni me *quejo* ni me *quejaré*(La Oreja de Van Gogh, «Cuidate», *El viaje de Copperpot*)

(11)

Abrazaste mis *abrazos*

vigilando aquel momento

(La Oreja de Van Gogh, «La playa», *El viaje de Copperpot*)

(12)

De un sauce *llorón*una almendra se *cayó*y *llora* triste porque aún no *ha caído* su amor(La Oreja de Van Gogh, «La chica del gorro azul», *El viaje de Copperpot*)

(13)

Olvidar quince mil encantos es

mucho *sensatez*y yo no sé si seré *sensato*(Mecano, «Me cuesta tanto olvidarte», *Entre la tierra y el suelo*)

### Recursos semánticos y de pensamiento: la vertiente culta y voluntad de estilo de la música pop

Sin embargo, las letras de música pop no se limitan a estos recursos formales. En los grupos de pop cuyos miembros son autores habituales de la música y letra de sus canciones, se puede observar un aumento progresivo de la calidad literaria de sus letras. Parece tratarse de un síntoma de madurez, por el cual estos autores toman conciencia de la necesidad de construir unas letras cuya calidad literaria supere la banalidad y mediocridad habituales en la música pop y se equipare con la calidad de la música. Y tratándose de autores que son, fundamentalmente, músicos y no poetas, nos encontramos ante un empeño muy meritorio: la búsqueda de una voluntad de estilo también en la vertiente literaria de sus canciones.

Y este aumento de la calidad literaria de las letras pasa necesariamente por el empleo de ciertos recursos característicos de la poesía culta, aunque también estén presentes a veces en la poesía popular. Suelen ser, además, recursos correspondientes al nivel semántico, los cuales sirven para explotar al máximo el carácter subjetivo, innovador y connotativo del lenguaje literario (Pozuelo, 1983 y 1987).

En primer lugar, debemos citar las diversas manifestaciones de lo que la Retórica clásica denominó *tropos*: sustitución de una palabra por otra que se refie-

re a ella de modo traslaticio, lo cual provoca automáticamente un cambio de significado y revela la necesidad literaria de crear nuevos sentidos y asociaciones de sentido. Utilizando la terminología habitual en Dámaso Alonso y Lázaro Carreter, denominaremos *término real* (TR) a la palabra cuyo concepto (o referente) estamos designando realmente en el texto; y llamaremos *término irreal o imaginario* (TI) a la palabra cuyo concepto (o referente) sustituye al término real en función de algún tipo de semejanza o fundamento. También seguiremos el recurso didáctico de distinguir el grado de sustitución, proporcional al grado de dificultad y elaboración poética: *comparación*, *metáfora impura o imagen* y *metáfora pura*, aprovechando también las distinciones que establece Bousoño (1970) entre el carácter tradicional / visionario y simple / continuado que pueden tener las imágenes.

En todo caso recordemos que la calidad literaria de todos estos tropos consiste precisamente en el carácter subjetivo, imprevisto y original (Bousoño lo llama *visionario*) de la asociación entre el término real y el término irreal, más allá de comparaciones y metáforas fosilizadas o lexicalizadas.

El mecanismo más sencillo es la *comparación*, ya que están presentes el término real y el término irreal y existe un elemento modalizador (*como*, *más que*, *menos que*) que atenúa la identificación total entre ambos. Además, la comparación es un recurso muy frecuente en el lenguaje coloquial, lo cual parece restarle calidad literaria. Ahora bien, frente a las comparaciones coloquiales (las cuales suelen ser de inferioridad / superioridad: *trabajas menos que...*, *es más feo que...*), las comparaciones más literarias encontradas en las letras de canciones suelen ser de igualdad (TR es como TI) y consisten en señalar la analogía entre una realidad o situación real (TR) y otra evocada (TI). En los ejemplos que citaremos, las comparaciones se utilizan para señalar la analogía entre una situación anímica o amorosa de carácter triste o negativo con elementos del paisaje o ambiente (lo cual recuerda a la convención renacentista y romántica de identificar el estado de ánimo del poeta con el paisaje):

(14)

Gatos oscuros y nadie en el bar  
*como* en un pueblo en el fin del mundo [...]  
 Era el verano del 42  
 era una historia de amantes olvidados  
*como* un viento del final del verano  
*como* un cuento sin final

(Duncan Dhu, «Fin», *Colección 1985-1998*)

(15)

Cayeron las palabras  
*como* gotas de lluvia en el suelo

(Radio Futura, «El puente azul», *Memoria del porvenir*)

En el caso de Radio Futura, las comparaciones (escasas en relación con la densidad metafórica de sus textos) se establecen entre situaciones amorosas y realidades humanas o de objetos, a la vez que utilizan algún nexo más culto como *cual*:

(16)

Han caído los dos *cual* soldados fulminados al suelo

(Radio Futura, «Han caído los dos», *Memoria del porvenir*)

(17)

Y con los brazos en cruz

te me haces transparente

y eres *como* una balanza

(Radio Futura, «37 grados», *Memoria del porvenir*)

Un paso más en el mecanismo tropológico consiste en suprimir el enlace comparativo. El resultado de ello son las *metáforas impuras* o *imágenes* en sentido estricto. Son el recurso más característico del lenguaje poético, hasta el punto de que se ha llegado a identificar poesía con metáfora, como reconoce García Barrientos (1998: 53). En nuestro corpus de letras de pop español sorprende la frecuencia y variedad de las imágenes, de notable complejidad conceptual (imágenes visionarias y tradicionales, concreto / abstracto, animalizadoras, antropomórficas, formas especiales como la personificación y la sinestesia) y sintáctica (estructuras atributivas, atributivas con elisión de verbo copulativo, apositivas y genitivas en sus dos vertientes, TR de TI y TI de TR) de este procedimiento poético. Ahora bien, debemos advertir que buena parte de las imágenes y metáforas de nuestro corpus serán examinadas en el apartado dedicado a estudiar la tendencia de algunos grupos (Cómplices, Oreja de Van Gogh y Mecano) a la imitación de ciertos modelos poéticos. Por tanto, los ejemplos comentados ahora constituyen una primera aproximación al análisis de este artificio poético.

Las letras del grupo Radio Futura, fruto de la constante elaboración literaria a que las somete Santiago Auserón, constituyen una completa muestra de metáforas impuras o imágenes de todo tipo, destacando las de carácter visionario. Es el caso de la canción «Han caído los dos», en la que se describe una pareja en crisis por medio de múltiples imágenes: la crisis o callejón sin salida de su relación es vista como una prisión, y esta imagen visionaria se convierte en continuada cuando se alude al deseo como ojo que los vigila (imagen TI de TR); por otra parte, la falta de rumbo de esa relación de pareja es vista a su vez como dos barcos sin rumbo o dos marionetas.

(18)

Han caído los dos *cual* soldados fulminados al suelo

y ahora están los dos atrapados en la *misma* prisión

vigilados por el *ojo* *incasable* del deseo voraz [...]

Ella sabe lo que el hombre espera sin haberlo aprendido.  
 Antes eran *dos barcos sin rumbo*, hoy son *dos marionetas* que van  
 persiguiendo una luz cegadora por la línea del tiempo.  
 (Radio Futura, «Han caído los dos», *Memoria del porvenir*)

Otro ejemplo de imagen continuada (casi una alegoría), aunque más tradicional que visionaria (de hecho, entronca con la lírica de todas las épocas, en especial barroca y romántica) es la visión del amor como una enfermedad, de manera que aparecen elementos propios del campo semántico sanitario como T1: *enfermedad*, *cura*, *contraer*, *contagio* (obsérvese también el efecto poético «clásico» de la rima abrazada abba, característica de muchas letras de Santiago Auserón, pero muy escasa en el conjunto de las letras de pop español):

(19)  
 Y es que el *amor* es una *enfermedad*  
 que una vez *contraída* no se *cura*  
 y por más que uno quiera perdura  
 y se *contagia* con facilidad.

(Radio Futura, «A cara o cruz», *Memoria del porvenir*)

En el universo poético de Santiago Auserón encontramos también algunas imágenes constantes. Estas imágenes giran en torno a la flor (a veces, también la fruta), generalmente vista como T1 que se equipara a una mujer (TR) o a veces a un beso (TR), mientras que un cierto carácter romántico, simbolista o maldito lo tiñe todo de color negro:

(20)  
 Ese *beso* entregado al aire es para ti  
*fruta* que has de comer mañana

(Radio Futura, «Semilla negra», *Memoria del porvenir*)

(21)  
 Que los *besos* flores negras  
 de la Rambla son

(Radio Futura, «La negra flor», *Memoria del porvenir*)

Más sencilla es la identificación de dos ojos con dos negros cautivos, aunque se complica con otra imagen secundaria, que equipara el cristal (TR) con el mar (TR):

(22)  
 Esos *ojos* detrás del *cristal*  
 son *dos negros cautivos* cruzando el *mar*

(Radio Futura, «Semilla negra», *Memoria del porvenir*)

Hasta ahora, casi todas las imágenes comentadas poseen una estructura sintáctica atributiva, del tipo TR es TI. Sin embargo, podemos encontrar algunos ejemplos de estructuras genitivas, bien TR de TI o TI de TR, como la ya citada *vigilados por el ojo del deseo voraz*. Otros ejemplos, ambos con la fórmula genitiva TI de TR, son:

(23)

Asomado al *balcón de tu escote*

(Gabinete Caligari, «La culpa fue del chachachá», *Privado*)

(24)

Sube al *viento de mi voz*

(Duncan Dhu, «Córdoba», *Colección 1985-1998*)

En este último ejemplo de Duncan Dhu podemos apreciar también una *sinestesia*, tipo particular de metáfora consistente en la transferencia de significados desde un dominio sensorial a otro. De hecho, en la misma canción, «Córdoba», Mikel Erentxum acumula varios casos de sinestesia, los cuales confieren al poema una sensorialidad muy especial:

(25)

Sube al *viento de mi voz*

*acaricia la mirada que te da*

*ese girasol [...]*

Un acorde al azar

*melodía de cristal*

desde Córdoba se va.

*Letra muda*

*pétalos de hiel.*

(Duncan Dhu, «Córdoba», *Colección 1985-1998*)

Encontramos más casos de *sinestesia* en otras canciones de Duncan Dhu y en alguna de Radio Futura (integrada en nuevas imágenes visionarias):

(26)

Con un *grito de papel* tú me llamaste

(Duncan Dhu, «Brillaré», *Colección 1985-1998*)

(27)

Tu *aroma inundó* la habitación

(Duncan Dhu, «Dime», *Colección 1985-1998*)

(28)

Eres un *valle salado*;

yo soy noctámbulo viento

(Radio Futura, «37 grados», *Memoria del porvenir*)



Finalmente, otro tipo especial de imagen es la *personificación*, consistente en atribuir cualidades humanas a seres irracionales o inanimados:

(29)

Escucha al viento hablar

(Duncan Dhu, «Brillaré», *Colección 1985-1998*)

(30)

Luego estuve esperando en la plaza

y las horas se marchaban sin saber qué hacer

(Radio Futura, «Corazón de tiza», *Memoria del porvenir*)

(31)

La casualidad se puso el disfraz

de una mariposa

(La Oreja de Van Gogh, «La playa», *El viaje de Copperpot*)

(32)

De un sauce llorón

una almendra se cayó

y llora triste porque aún no ha caído su amor

(La Oreja de Van Gogh, «La chica del gorro azul», *El viaje de Copperpot*)

El carácter popular y la necesidad de no ser oscuros justifica la escasez de metáforas puras (*in absentia*), de las cuales sólo tenemos en el texto poético el término irreal, de manera que el lector debe deducir o reconstruir el término real elidido. No obstante, más adelante señalaremos algunas metáforas puras en las letras, que imitan el lenguaje poético cancioneril y surrealista.

Los tropos no son las únicas figuras retóricas de nivel semántico utilizadas en las letras de pop español. Como simple recurso de agudeza o bien al servicio del tema amoroso, la *antítesis* se convierte en otro de los recursos frecuentes en estos textos. De hecho, nos permite analizar además el trayecto —con frecuencia sutil— que va desde la simple *antítesis* (enfrentamiento de términos opuestos en un contexto) hasta la *cohabitación* (convivencia de contrarios en un mismo sujeto), *oxímoron* (fusión de términos contrarios en una misma unidad gramatical y de sentido) y *paradoja* (expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado).

La antítesis (a veces unida a una sinestesia) expresa el contraste entre estados de ánimo, ambientes o lugares:

(33)

El dulce sabor del recuerdo

amargo sabor en mis sueños

(Duncan Dhu, «Rey de la luna», *Colección 1985-1998*)

(34)

Refugio oscuro de un verano azul

(Duncan Dhu, «Cenizas», *Colección 1985-1998*)

Ahora bien, como veremos con más detalle luego, la antítesis, la cohabitación, el oxímoron y la paradoja han servido para la descripción trovadoresca y cancioneril del amor como síntesis de contrarios. Ahora podemos señalar unos ejemplos, donde el amor (o la amada) se equiparan con una flor (o un licor), o bien se insiste en la antítesis entre razón y corazón (obsérvese la similitud del ejemplo 35 con los poemas del Barroco, en especial los de Lope):

(35)

Vamos a ver, dijo don Rufio Datura  
por qué tenéis que perder la *razón*  
pues sin esfuerzo consigue Natura  
lo que ansía vuestro *corazón*.

(Radio Futura, «A cara o cruz», *Memoria del porvenir*)

(36)

Tenga esa rosa *blanca*, señorita  
a cambio de mi *negro* pensamiento

(Radio Futura, «El canto del gallo», *Memoria del porvenir*)

(37)

Prueba en mis labios el *licor*.  
Es un *veneno sin sabor*,  
una *violeta sin color*,  
extraña flor.

(Radio Futura, «37 grados», *Memoria del porvenir*)

Nótese que en el universo poético de Santiago Auserón aparecen de manera recurrente la flor y el color negro.

### Un paso más: *imitatio*, modelos literarios y universo poético

Más allá de ejemplos aislados, en las letras de algunos grupos encontramos la imitación o recreación de algunos modelos poéticos cultos. Esto nos demuestra que los modelos literarios cultos perviven durante mucho tiempo y además acaban invadiendo (aunque vulgarizados) el terreno de la poesía popular, lo cual constituye el reverso de la tan estudiada popularización de la poesía culta (p. e. romancero nuevo). Además, desde una perspectiva didáctica, pensamos que estas muestras actuales de estilo imitado pueden aclarar las convenciones del estilo original, atenuando la dificultad de los textos clásicos y los saltos en el tiempo. Veamos dos modelos literarios principales.

### a) Cómplices, *La Oreja de Van Gogh*, *Amaral* y la poesía petrarquista o de cancionero

La concepción del amor propia de la poesía trovadoresca y petrarquista nunca ha pasado de moda. Al contrario, las peculiaridades del amor cortés trovadoresco, nacido en el siglo XII, continuaron y se enriquecieron con el modelo poético de Petrarca, profusamente imitado por la poesía cancioneril del siglo XV. El Renacimiento, pese a sus características diferenciales, integra ese modelo trovadoresco y petrarquista en sus propios modelos poéticos, vitalistas primero (*carpe diem*) y neoplatónicos después. Seguidamente el Barroco aprovecha las contradicciones de ese modelo amoroso (síntesis de contrarios) para integrarlo en su visión caótica y pesimista del mundo.

A través de la lectura y la instrucción literaria, estos modelos poéticos han desbordado el limitado cauce de la literatura culta y hoy en día se han divulgado a través de los medios de comunicación de masas (García Rivera, 1995). Las letras de música pop son, precisamente, uno de esos medios de comunicación popular y masiva que se ha hecho eco de estos modelos literarios cultos.

Por ello, analizaremos algunas letras de los grupos Cómplices, *La Oreja de Van Gogh* y *Amaral* con el objeto de ir identificando las convenciones propias de la poesía amorosa trovadoresca (amor cortés), petrarquista, cancioneril, renacentista y barroca. Estas convenciones poéticas se manifiestan generalmente en ciertas figuras retóricas de nivel semántico que ya han sido comentadas: imagen, metáfora, antítesis, juego de palabras, cohabitación, oxímoron y paradoja.

La canción «Es por ti» del grupo Cómplices es una de las más completas a la hora de reflejar, de manera vulgarizada, muchas de las convenciones de la poesía amorosa trovadoresca, petrarquista y de cancionero. Así, una de las primeras estrofas pone de manifiesto el carácter transformador del amor, convención petrarquista basada en la cuasi-divinización de la amada como *donna angelicata* que es capaz de transformar las realidades sórdidas (*asfalto*, *charcos*) en realidades bellas (*ríos*, *océanos*) y conduce al amado hacia un camino de perfección moral. Esta convención petrarquista, intensificada en el Renacimiento gracias a las doctrinas neoplatónicas (Garcilaso y Herrera), pervive hasta el Romanticismo, como se puede ver en *Don Juan Tenorio* y las rimas de Bécquer. Obsérvese, además, en la estrofa, la perfecta estructura paralelística que refuerza la correlación semántica *ríos* / *asfalto* y *océanos* / *charcos*:

(38)

Es por ti que veo ríos  
donde sólo hay asfalto.  
Es por ti que hay océanos  
donde sólo había charcos.

(Cómplices, «Es por ti», *Lo mejor de Cómplices*)

Otra de las estrofas alude, de una manera un poco confusa, a otras dos convenciones trovadorescas: el enamorado pierde la libertad y la razón, convirtiéndose en prisionero de sus afectos y demente, aunque al combinar estas convenciones con la anterior (capacidad transformadora de la amada), la esclavitud amorosa se transforma en libertad (*no hay cadenas*), lo cual podría interpretarse también como un típico juego de contrarios propio de la poesía cancioneril. A todo ello ha de sumarse la estructura paralelística, algún juego de palabras y metáforas cancioneriles (*cadenas / caderas, navego por tu cintura*) y unas alusiones sensuales que enlazan con la visión vitalista del amor cortés en el Renacimiento:

(39)

Es por ti que no hay cadenas  
si sigo el ritmo de tus caderas.  
Es por ti que rozo la locura  
cuando navego por tu cintura.

(Cómplices, «Es por ti», *Lo mejor de Cómplices*)

Finalmente, encontramos una estrofa más amplia donde Cómplices desarrolla una claro *blasón petrarquista* o descripción de la belleza femenina a través de una serie de imágenes donde el TR es un elemento físico de la amada y el TI es un elemento de la naturaleza que realza la belleza de la mujer. Estas imágenes están estructuradas mediante la anáfora (*tu / tus* al principio de cada verso), el paralelismo (TR sujeto + [verbo *ser* elidido] + TI atributo) y la correlación semántica entre los TR y los TI, de una manera muy similar a los sonetos clásicos sobre el blasón petrarquista y el *carpe diem* de Garcilaso y Góngora. Cabe añadir, además, algún juego de palabras cancioneril (*besos / versos*) y el carácter innovador de algunas imágenes (dientes = luna llena –y no perlas–, risa = sangre, besos = tinta) frente a las tradicionales del blasón petrarquista. Estas dos últimas imágenes, la risa de la amada como la sangre del poeta, y los besos como tinta que le sirve al poeta para escribir, enfatizan el determinismo amoroso del modelo petrarquista, visible por ejemplo en el Soneto V de Garcilaso («Escrito está en mi alma vuestro gesto»).

(40)

Tus labios son de seda,  
tus dientes de color de la luna llena,  
tu risa la sangre que corre por mis venas  
tus besos la tinta de mis versos  
que siempre te cuentan.

(Cómplices, «Es por ti», *Lo mejor de Cómplices*)

Los ecos del último verso del Soneto V de Garcilaso («por vos he de morir y por vos muero») y los tópicos pretarquistas presentes en él y en otros poemas

(amor como esclavitud; determinismo amoroso, de manera que la persona amada imprime su huella indeleble en la otra; el amor como veneno) también están presentes en algunas canciones del dúo Amaral:

(41)

La última cena para los dos,  
pero esta noche moriría por vos

(Amaral, «Moriría por vos», *Estrella de mar*)

(42)

Nadie lo supo jamás,  
pero inyectaste el veneno del que ama  
y me hiciste tu esclava [...]  
Todos los besos que doy  
llevan tu nombre y tu marca

(Amaral, «De la noche a la mañana», *Estrella de mar*)

En otras canciones del dúo Amaral observamos distintos recursos típicos de la lírica petrarquista y cancioneril, como los juegos de palabras (paronomasias como *tormenta / tormento*) y las antítesis (*invierno frío / tu calor*):

(43)

Así es como yo contemplo,  
mi *tormenta de tormento*.  
Así es como yo te quiero [...]  
Te necesito como a la luz del sol  
en este *invierno frío*  
pa' darme tu *calor*

(Amaral, «Te necesito», *Estrella de mar*)

Las antítesis, con cierta tendencia al oxímoron y la paradoja, son un recurso cancioneril muy eficaz en las letras de canciones, como podemos ver en ésta:

(44)

A veces me elevo, doy mil volteretas,  
me *encierno* en tus ojos  
tras puertas *abiertas* [...]  
No entiendo mi vida  
se *encienden* los versos  
que a *oscuras* te puedo

(Alejandro Sanz, «Cuando nadie me ve», *MTV Unplugged*)

En este sentido, son las letras del grupo La Oreja de Van Gogh las que intentan explotar al máximo esta convención trovadoresca, convertida en rasgo típico de la poesía cancioneril del siglo XV (y continuada en la lírica renacentista y barroca). Se trata, en suma, de la concepción del amor como síntesis de contrarios, idea que permite aplicar al poema la máxima complejidad retórica y de juegos conceptuales,

consistentes en juegos de palabras, dilogía o doble sentido, políptoton, imágenes, antítesis, cohabitación, oximoron o paradoja. Baste recordar, a tal efecto, la mayor parte de la producción poética de Jorge Manrique, los primeros sonetos de Garcilaso y algunos célebres sonetos de Lope de Vega («Ir y quedarse, y con quedar partirse», «Desmayarse, atreverse, estar furioso») y Quevedo («Es hielo abrasador, es fuego helado») sobre la esencia del amor, donde la síntesis de contrarios enlaza a la perfección con el conceptismo barroco. La mayoría de los ejemplos que citaremos consisten en definir el amor mediante las figuras retóricas más adecuadas para expresar la síntesis de contrarios: *antítesis* (enfrentamiento de términos opuestos en un contexto), *cohabitación* (convivencia de contrarios en un mismo sujeto), *oximoron* (fusión de términos contrarios en una misma unidad gramatical y de sentido) y *paradoja* (expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado).

(45)

Tú cuídate aquí yo estaré bien  
*olvidame yo te recordaré*

(La Oreja de Van Gogh, «Cuídate», *El viaje de Copperpot*)

(46)

Desde el puerto he visto amanecer  
 con tu *ausencia sentada junto a mí* [...]
   
Es tu *ausencia mi amiga* en soledad  
 me ha *contado* que el sol sale por ti [...]
   
Sobre el agua se dibuja una historia ya dormida  
*en silencio escucho* el verso de tu despedida.

(La Oreja de Van Gogh, «Desde el puerto», *El viaje de Copperpot*)

(47)

Sé que estás lejos de aquí  
*sonriendo sin reír* [...]
   
Te he escuchado caminar  
 te siento pero tú no estás  
*mírate y mira* ahora hacia atrás [...]
   
Qué de veces me has hecho *reír*  
 cuánto tiempo sin *llorar*  
 sin sentir sin *escuchar*  
 sin tener algo de que *hablar*  
 tú sentado frente a mí.
   
*Miro* y sólo *veo* en ti  
 todo lo que queda por vivir.
   
*Vi* en tus ojos *sin querer*  
 tantas ganas de *querer*  
 que sólo *quiero* verlos otra vez.

(La Oreja de Van Gogh, «Tantas cosas que contar», *El viaje de Copperpot*)

Obsérvese la gradación en el número de versos afectados por juegos conceptuales. En (45) es casi una anécdota. En (46) afecta a varias parejas de versos, aunque las imágenes, metáforas y personificaciones son también importantes (centradas en torno a la ausencia de la amada como ser personificado). Finalmente, llegamos al fragmento (47), donde casi toda la letra de la canción está elaborada a base de poliptoton (*mírate y mira, veo / vi, querer / quiero*), juegos conceptuales y dilogías (*miro / veo; sin querer* ‘sin intención’ / *querer* ‘amar’ / *quiero* ‘deseo’), antítesis o palabras complementarias (*reír / llorar, hablar / escuchar*) y cohabitación / oxímoron / paradoja (*sonriendo sin reír*) en la más pura tradición de la lírica cancioneril.

En otras canciones, el grupo La Oreja de Van Gogh recrea diversas convenciones de la lírica cancioneril y petrarquista. En el fragmento (48) encontramos una imagen propia del blasón petrarquista (mejillas = melocotón) y un complicado juego conceptual en torno al *lunar*: hay un juego de palabras o dilogía aprovechando la polisemia de *lunar* como ‘mancha del cutis’ y ‘relativo a la luna’ que permite la alusión a las mareas, pero finalmente se retoma el sentido esperable de *lunar* como ‘mancha del cutis’, entendido como TR que recibe la imagen visionaria *luz de la ventana*.

(48)

Del *melocotón* se inventó una historia el sol  
para darle a tus *mejillas* su color [...]

Quién te dio el *lunar*

que hizo retirarse al *mar*

y que es la luz de la ventana

abierta a la realidad.

(La Oreja de Van Gogh, «La chica del gorro azul», *El viaje de Copperpot*)

## **b) Mecano, el universo poético lorquiano y el surrealismo de la Generación del 27**

Otro grupo de pop español cuyas letras intentan recrear ciertos modelos poéticos cultos es Mecano. Se trata de un caso curioso, pues fue un grupo denostado en sus inicios por la banalidad de sus letras de tecno-pop comercial. Sin embargo, en su época de madurez (en los elepés *Entre la tierra y el suelo* y *Descanso dominical*), José María Cano y Nacho Cano consiguieron construir unas letras a la altura de su música. Y en ellas dieron rienda suelta a sus obsesiones y a sus modelos literarios favoritos, en este caso mucho más recientes en el tiempo.

En el disco *Entre la tierra y el suelo*, que inició las letras del grupo con calidad literaria, es fácil advertir la influencia del modelo literario y del universo poético de Federico García Lorca. Las alusiones, ya en los mismos títulos de las canciones, a realidades como la luna y las navajas nos llevan directamente a una

imitación –eso sí, vulgarizada– de dicho universo poético, sobre todo por parte de José María Cano.

En «Hijo de la luna» (fragmento 49) son evidentes los ecos del *Romancero gitano* de García Lorca, desde la vertiente tradicional de la España profunda hasta la experimentación con imágenes visionarias cercanas al surrealismo. La luna, como ente real personificado, se convierte en el centro de referencia de la letra, dando lugar a personificaciones (*desde el cielo habló la luna llena*) y siendo objeto de apóstrofes (todo el estribillo, en cursiva, que empieza con *Dime luna de plata*). La luna se describe por medio de una imagen de estructura genitiva TR de T1 (*luna de plata*) y transmite sus características físicas de blancura –opuestas a la morenez de los gitanos, en clara antítesis: *canela / blanco, grises / aceituna*– al hijo que ha engendrado, expresada también por una imagen de estructura genitiva TR de T1 (*niño albino de luna*) y por una comparación (*blanco como el lomo de un armiño*). El final de la letra nos ofrece una imagen visionaria cuando identifica a la luna menguante con una cuna, ya que la forma de una luna menguante en posición horizontal parece una cuna que se balancea (*menguará la luna / para hacerle una cuna*).

(49)

Desde el cielo *habló* la luna llena [...]

*Luna quieres ser madre*

*y no encuentras querer*

*que te haga mujer.*

*Dime luna de plata*

*qué pretendes hacer*

*con un niño de piel.*

*Hijo de la luna.*

De padre *canela* nació un niño

*blanco como el lomo de un armiño*

con los ojos *grises*

en vez de *aceituna*,

*niño albino de luna* [...]

Y sí el niño llora

*menguará la luna*

*para hacerle una cuna.*

(Mecano, «Hijo de la luna», *Entre la tierra y el suelo*)

La canción «Cruz de navajas» está situada en un ambiente distinto, urbano y moderno, pero también se encuentra repleta de motivos poéticos lorquianos (no se olvide el surrealismo urbano de Lorca en *Poeta en Nueva York*). La conexión con el modelo poético lorquiano se consigue mediante metáforas relativas al mundo de la violencia, como las navajas y la sangre.



(50)

Brillos mortales despuntan al alba  
Sangres que tiñen de malva el amanecer.

Obsérvese cómo se descompone la referencia metafórica a la navaja por medio de elementos léxicos que acumulan semas comunes: *brillos* –cualidad– *mortales* –efecto– *despuntan* –forma–.

Sin embargo, en «Cruz de navajas» José María Cano se acerca ahora un poco más al lenguaje surrealista, juguetón y deshumanizado de los poetas de la Generación del 27, por medio de dos recursos retóricos. Por un lado, *juegos verbales* y *similicandencias* que recuerdan a la escritura automática, infantil y dadaísta del surrealismo:

(51)

Taciturno que usar por turnos  
Sobre Mario de bruces tres cruces  
Magdalenas del sexo convexo

Por otro lado, el empleo de *imágenes visionarias* donde se asocian realidades objetivamente muy alejadas o cuyo fundamento es muy subjetivo:

(52)

Y María se moja las ganas en el café  
Magdalenas del sexo convexo

Como hemos visto en el ejemplo, la imitación lorquiana se centra en el protagonismo de la luna, generalmente como TR que se personifica e infunde a otras realidades terrestres algo de su carácter. En la canción «Hermano Sol, hermana Luna», Nacho Cano ofrece una completa visión lírica, ya que la letra se limita a acumular imágenes visionarias relativas al sol y, más aún, a la luna por medio de estructuras apositivas o atributivas con elisión del verbo *ser*:

(53)

Luna, hermana la menor  
lucero del amor  
espía de las noches de pasión [...]  
Luna, blanca reflexión  
helado corazón  
sereno que me guardas del ladrón.

Estas dos últimas canciones nos llevan a un terreno más amplio que el lorquiano, ya que los hermanos Cano tratan de reflejar en sus letras toda una serie de convenciones poéticas propias de la Generación del 27 y del Surrealismo (tanto literario como pictórico). Para ello, crean numerosas *imágenes visionarias*, asociando realidades objetivamente muy alejadas y huyendo de las imágenes más tópicas. En la canción «No es serio este cementerio», José María Cano ofrece una

visión surrealista de un cementerio cuyos cipreses cuelgan del cielo (como en los cuadros de Dalí donde se alargan las figuras hasta el infinito) y crea una magnífica imagen visionaria (comparable a las greguerías de Gómez de la Serna o a las del soneto «El ciprés de Silos» de Gerardo Diego) al equiparar los doce cipreses del cementerio con doce apóstoles de verde:

(54)  
Colgado del cielo  
por doce cipreses  
doce apóstoles de verde  
velan doce meses.

La referencia que hemos hecho a Dalí no es gratuita, ya que la canción de José María Cano más cercana a los modelos poéticos surrealistas vinculados a la Generación del 27 es precisamente la elegía que dedicó al pintor de Figueras. En esta canción, titulada «Dalí», encontramos numerosas convenciones poéticas propias del Surrealismo y la Generación del 27 (recuérdese la colaboración de Dalí con los poetas del 27), siguiendo el estudio ya clásico de Vicente Gaos, quien hablaba (1965: 29-30) de escritura onírica y atomización como dos rasgos del arte nuevo surrealista que adoptan los poetas de la Generación del 27. Se trata de practicar la incoherencia y de reflejar en el texto poético todo tipo de asociaciones banales, absurdas, insospechadas, oníricas e infantiles (de ahí la cercanía a otro arte de vanguardia, el Dadaísmo) que surgieran de manera inmediata en la mente del artista. Para lograrlo, el mecanismo más simple es dejarse llevar por las relaciones asociativas entre las palabras, en especial las relaciones motivadas por la forma mediante figuras retóricas como la *similicadencia*: se ponen juntas palabras que simplemente coinciden en su parte final, bien por casualidad (*-etas*, *-irio*), bien por poseer un mismo sufijo (*-ista*). Además, este recurso es compatible con un mecanismo complementario: el *políptoton* y la *figura etimológica*, donde las palabras tienen en común su raíz o lexema (*impresionista* / *impresionante*, *delirio* / *delirante*):

(55)  
Realista y surrealista  
con luz de impresionista  
y trazo impresionante.  
Delirio colorista  
colirio y oculista  
de ojos delirantes.  
En tu paleta mezclas místicos ascetas  
con bayonetas y con tetas.  
Y en tu cerebro Gala, Dios y las pesetas  
buen catalán anacoreta.

Gaos (1965: 19-24) asociaba el arte nuevo del Surrealismo y la Generación del 27 con lo que Ortega llamaba la «deshumanización del arte». Entre los rasgos de esa deshumanización, destaca el relativo abandono de los temas poéticos de siempre (amor, vida, muerte, naturaleza) y el interés de la nueva poesía por los adelantos mecánicos, el progreso material y técnico y las modas contemporáneas (recuérdense poemas como «Underwood girls» de Salinas sobre las teclas de una máquina de escribir, los poemas de Alberti sobre el cine y el fútbol, o el de Dámaso Alonso sobre las siglas). Esta modernización también venía avalada por otro arte de vanguardia, el Futurismo de Marinetti. En la pintura, Dalí también se deja llevar por esta introducción de las realidades modernas en el arte. Y en esta canción, José María Cano utiliza las realidades técnicas del mundo moderno como TI que expresan con especial plasticidad los estados físicos (*lavadora*) y mentales (*olla exprés*) del pintor Salvador Dalí, entendidos como TR:

(56)

Dalí se decolora  
porque esta *lavadora*  
no distingue tejidos.

(57)

En tu cabeza se comprime la belleza  
como si fuera una *olla exprés*  
y es el *vapor* que va saliendo por la pesa  
mágica *luz* de Cadaqués.

Finalmente, en la canción «Hermano Sol, hermana Luna», Nacho Cano también experimenta este recurso deshumanizador al identificar el sol con una «bombilla amarilla de calor» (cf. *el sol es una estufa de butano* en «Pongamos que hablo de Madrid», de Joaquín Sabina), sumando además a la imagen visionaria una similitud (bombilla amarilla) propia de la escritura onírica y automática del surrealismo.

Ahora bien, la afición por imágenes visionarias de carácter surrealista no es privativa del grupo Mecano. En otros solistas y grupos también encontramos ejemplos similares, aunque mucho más esporádicos. Así, en «Se le apagó la luz», Alejandro Sanz se aproxima bastante al universo poético lorquiano de *Poeta en Nueva York* al describir con contundentes imágenes visionarias realidades propias del mundo moderno tecnificado, como las motos (expresada por el TI *veloz caballo de acero*), el pavimento gris (*su melena*) y la muchacha moribunda convertida en una *diana* al tener clavadas varias agujas de goteros en el hospital. Como vemos, en las manifestaciones literarias actuales, la descripción de las realidades técnicas no tiene por qué estar desvinculada del artificio estético:

(58)

*Veloz caballo de acero,*  
tu gasolina, tu sangre y mi cuerpo  
se mezclaron en el suelo.  
El gris de la carretera  
dibujando su *melena*  
entre la vida y la muerte [...] *imagina* que es una *diana*  
con todas esas agujas clavadas

(Alejandro Sanz, «Se le apagó la luz», *MTV Unplugged*)

## Conclusiones

Después de ver este amplio corpus de letras de música pop española, el lector podrá observar que su calidad literaria es mayor de la que se suele reconocer habitualmente. Piénsese además que tan sólo hemos manejado un exiguo porcentaje de las letras escritas por todos los grupos y solistas, y que otros grupos no estudiados nos podrían deparar textos de gran calidad literaria.

Por todo ello, podemos concluir que las letras de canciones de música pop escrita en español en el período 1985-2002 pueden alcanzar una gran calidad literaria, visible no sólo en los típicos recursos formales de la poesía popular (anáfora y paralelismo) sino también, y esto es lo más importante –y quizá era lo menos esperable *a priori*–, en los recursos semánticos propios de la poesía culta: correlaciones semánticas, imágenes, metáforas, antítesis, paradojas. Más aún, algunos autores son capaces de realizar una imitación vulgarizada y popularista de ciertos modelos literarios cultos. Y creemos firmemente, además, que todo ello convierte a las letras de canciones de música pop escrita en español en un excelente recurso didáctico auxiliar en la enseñanza literaria moderna:

a) se trata de textos de cierta calidad, donde se utilizan numerosos recursos de la función poética y se imitan determinados modelos literarios;

b) pero a la vez se trata de una forma de comunicación ampliamente conocida por adolescentes y jóvenes, fácilmente accesible, cercana a sus intereses, plenamente integrada en las modas audiovisuales y, en fin, reveladora de una información propia de la cultura de masas de nuestro agitado tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1965.
- GAOS, Vicente (ed.), *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1965.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *El lenguaje literario (2): Las figuras retóricas*, Madrid, Arco-Libros, 1998.
- GARCÍA RIVERA, Gloria, *Didáctica de la Literatura para la Enseñanza Primaria y Secundaria*, Madrid, Akal, 1995.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Cátedra, 1968.
- LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1962.
- POZUELO YVANCOS, José María, *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983.
- *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1987.
- PUIG, Quim, «Ruido, gritos y palabras: las letras de la música pop española (1977-2000)», en F. Rodríguez (coord.), *Comunicación y cultura juvenil*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 109-128.

## DISCOGRAFÍA

- ALEJANDRO SANZ, *MTV Unplugged*, Warner, 2001.
- AMARAL, *Estrella de mar*, Virgin, 2002.
- CÓMPLICES, *Lo mejor de Cómplices*, RCA / BMG, 2001.
- DUNCAN DHU, *Piedras*, GASA, 1994.
- *Colección 1985-1998*, Dro East West, 1998.
- GABINETE CALIGARI, *Privado*, EMI, 1989.
- LA OREJA DE VAN GOGH, *El viaje de Copperpot*, Sony Music, 2000.
- MECANO, *Entre la tierra y el suelo*, Ariola, 1986.
- *Descanso dominical*, Ariola, 1988.
- *Ana, Jose y Nacho*, Ariola BMG, 1998.
- RADIO FUTURA, *Memoria del porvenir*, Ariola BMG, 1998.

## LA PRAGMÁTICA TEATRAL EN ALFONSO VALLEJO

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO  
UNED, Madrid

La Pragmática ha contribuido, entre otras cosas, a superar la cacareada «crisis de la referencialidad del lenguaje» y a poner coto a las tesis de las posibles derivas infinitas del significado. Algunos de los defensores de la idea peirceana de semiosis ilimitada o del concepto de *obra abierta*, como Umberto Eco (1962), han reaccionado, introduciendo correcciones en trabajos posteriores, como *Los límites de la interpretación* (1992) o *Interpretación y sobreinterpretación* (1995).

El logocentrismo, con las excepciones de Derrida y otros autores, ya no es defendido con ardor, y hoy no parece que existan reparos en proclamar abiertamente una gramática de la significación y en buscar el sentido del texto más allá de las fronteras de lo puramente verbal.

No queremos entrar aquí en la concepción amplia de texto defendida por la Escuela de Tartu y por ciertos seguidores de Bajtín, pero sí proponer que cualquier texto –y el texto teatral quizá más que ninguno otro– no se agota en los límites de sus elementos verbales. El mapa de lo textual es mucho más amplio, y en él, junto al componente verbal –y acompañándolo y enriqueciéndolo– podemos señalar una serie de elementos, algunos de ellos ya apuntados por la filosofía del lenguaje y por la teoría de los actos de habla. En este sentido, hemos subrayado, por ejemplo, la función de la didascalia, como marcas de las condiciones de ejercicios de habla de los personajes de Vallejo (Gutiérrez Carabajo, 2001b: 173 y ss.), y ahora nos parece oportuno ampliar ese mapa, con la explicación de las circunstancias que precedieron al texto teatral o con las que limitan o traspasan sus fronteras.

El texto teatral puede ser considerado un hipotexto respecto a lo que denominamos texto marco o texto matriz. Este texto marco, según nuestra hipótesis

abductiva, estaría constituido por todo el contexto espaciotemporal en el que se inscriben tanto el texto escrito (texto auctorial, didascalia, paratexto...), como el texto espectacular o representación dramática. La pragmática teatral concede un papel relevante a las estrategias indirectas del autor-enunciador y al trabajo de interpretación de los textos por parte del receptor-espectador. Es decir, el sistema lingüístico constituido por el discurso auctorial y por el de los personajes, con sus funciones sintácticas y sus valores semánticos, reclama un marco pragmático para constituir el hecho teatral como sistema general (Gutiérrez Carabajo, 2001b: 161). Este sistema se actualiza en la representación gracias a los actores y al director de escena, decoradores y tramoyistas, y ha de completarse con las diversas presuposiciones e inferencias abductivas del público espectador. Con mayor exigencia que cualquier otro texto, el discurso teatral textual y el discurso teatral espectacular han de ser completados por el receptor-espectador, que, a través de su proceso de interpretación, construye, como diría Umberto Eco (1995: 17), mundos actuales y posibles.

Al hablar del discurso teatral conviene evitar el peligro del mencionado «logocentrismo», que sobrevalora las palabras en detrimento de los códigos no verbales así como los presupuestos que invierten axiológicamente los términos de esta dialéctica, tal como aparecen expuestos en el conocido libro de Antonin Artaud *El actor y su doble*.

En esta concepción de la pragmática se enmarcan también las «circunstancias dadas» a las que se refiere Stanislavski (1953) y las que define Pavis (1996: 198) como «situaciones de enunciación». Si, según Ducrot (1984: 43-44), la mayoría de nuestras manifestaciones lingüísticas constituye las partes integrantes de un discurso más amplio, el discurso teatral apela continuamente a las circunstancias anteriores a la puesta en escena, a las condiciones y situaciones de interpretación de los actores y al amplio horizonte de expectativas del receptor. Este último aspecto, que es predicable de cualquier texto, en el texto teatral espectacular alcanza una especial dimensión, ya que parte de esas expectativas se concretan –se confirman o se frustran– en la interacción directa entre el actor y el espectador.

Estas consideraciones teóricas, tal vez de utilidad para acercarnos a la trayectoria teatral de todo autor, resultan casi necesarias para contextualizar la obra dramática de Alfonso Vallejo, sobre cuya ubicación –como ya hemos expuesto en otros lugares (Gutiérrez Carabajo, 2001b: 11-13 y 2003: 95-96)–, no hay acuerdo entre los estudiosos. Así, Enrique Llovet subraya «su aislamiento de la tensión diaria de las camarillas, rigurosamente contrapesado con una firme atención a cualquier indicación crítica» (Vallejo, 1980: 12), y José Monleón no duda en proclamar que «nuestro Alfonso Vallejo no se ha visto beneficiado por ninguna coyuntura» (Vallejo, 1978: 11).

Fernández Santos, por su parte, resalta su condición de «autor-isla, cuya pasión por la escena es tan nítida, que parece haber encontrado su camino natural fuera de los circuitos habituales del negocio del teatro en España» (Vallejo, 1985 b: 8). En la misma línea se ha valorado su carácter de dramaturgo independiente y superador del realismo, «aunque varias de sus obras se asemejen a algunas de las rupturas que, desde esa misma estética, hicieron en los años setenta otros autores» (Oliva, 1989: 450). Esa actitud de independencia artística y política ha sido subrayada por otros investigadores (Centeno, 1996: 233; Coco, 2000: 231) y por la crítica en general, que no dudó en considerarlo un «escritor de vanguardia», a raíz del estreno de sus primeras obras. El propio Alfonso Vallejo se ha definido a sí mismo como «un escritor solitario e independiente», no vinculado «a ningún grupo artístico o literario» (Santa Cruz, 1984: 26).

Otros historiadores lo inscriben en la «generación de la transición» (Gómez García, 1996: 236) o lo sitúan, junto con Francisco Nieva y Ángel García Pintado, en la tendencia «renovadora-rupturista» (Berenguer y Pérez, 1998).

Al igual que Fernández Santos, María José Ragué-Arias (1996: 193-194) lo califica de «autor isla», mientras que Úrsula Aszyk (1995: 200) sitúa su teatro «al borde de la posvanguardia y la posmodernidad», y, en un sentido análogo, es incluido, junto con Eduardo Quiles, «entre los autores apegados a la estética vanguardista» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1997).

Al estudiar la dramaturgia española de los ochenta y noventa del siglo XX, Wilfried Floeck se refiere a la singularidad del teatro de Vallejo y a su distanciamiento de la actividad teatral madrileña dominante por su condición de médico en ejercicio (Toro-Floek, 1995: 37).

Para María Francisca Vilches de Frutos, «los textos de Alfonso Vallejo rezuman contemporaneidad. Sus temas pueden presentarse como paradigmas de las preocupaciones del ser humano en la actualidad. Es un autor que arranca a la vida los materiales de su discurso estético, como lo atestigua la fuerza desgarradora del *leitmotiv* que surca una y otra vez sus creaciones: las relaciones de poder en el seno de la sociedad, concretadas en el progresivo aniquilamiento de la independencia y libertad del individuo a través de sus principales estructuras, ya sea la familia, los regímenes políticos, el sistema sanitario, el ejército, el mundo artístico, las relaciones de vecindad o la amistad» (Vilches de Frutos, 1999: 7-8).

Ignacio Amestoy (1993: 17) percibe en algunas obras de Vallejo «el perfume del *underground*, pero ya con unas peculiaridades que van a conformar una punta de posmodernidad». En el contexto de la generación «underground», analizada por Wellwarth (1978), Amestoy advierte que, si no supiéramos que Vallejo es español, podríamos perfectamente encuadrar su dramaturgia «en los meridianos de la geografía teatral de los O'Neill, Williams, Miller o Albee».



Dentro del panorama del teatro español del último tercio del siglo XX, Alfonso Vallejo, junto con Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, Fermín Cabal, Romero Esteo, Luis Riaza, López Mozo, Ignacio Amestoy, Sebastián Junyent, y otros dramaturgos, viene siendo incluido en el denominado «nuevo teatro», cuyos autores más representativos se dan a conocer durante el período de la transición española, aunque la mayoría había escrito ya en tiempos de la dictadura (Oliva, 1989 y 1992). No resulta infrecuente encontrar alineados con los anteriores a dramaturgos cultivadores de un teatro experimental y vanguardista como Fernando Arrabal y Francisco Nieva. En relación con buena parte de los autores citados se ha hablado también de «la generación más premiada y menos representada» (Miralles, 1977).

Volviendo a la pragmática teatral, lo que llamamos elementos del subtexto o pretexto teatral están en la periferia del discurso teatral, incluso del discurso teatral espectacular, pero resultan muy importantes para conocer el fenómeno dramático en su totalidad. Si hubiésemos tenido la ocasión de dialogar con Shakespeare o con Lope, nos habrían iluminado muchas cuestiones que desgraciadamente hoy están en la sombra. En la imposibilidad de una conversación real con los dramaturgos citados, la hemos mantenido con Alfonso Vallejo, y lo que sigue son algunas de sus observaciones. Constituyen testimonios de su pragmática teatral. Bordeamos, por tanto, el texto, estamos en la periferia del mismo, y en algunos casos nos adentramos en algunas de sus capas.

El recorrido que realizamos no sigue necesariamente una cronología lineal. Así, *Fly-By* (1973), estrenada en *Orange Tree* de Londres en 1979 —y definida en el mundo anglosajón como una alegoría— implica un subtexto implícito ya en la propia elección del título, que inicialmente era *Vuelo Magia*. Determinada por las circunstancias coercitivas de la Dictadura, el autor se propuso, mediante una metáfora, realizar un canto a la libertad. La obra, como ha explicado Víctor García Catena, sufrió los trámites de la censura, que realizó algunos cortes pero que, afortunadamente, no supo ver su sentido político, lo que hubiese supuesto una mutilación mayor o incluso su prohibición. En la pragmática de la obra destacan experiencias vividas por el autor, entre ellas la impresión proporcionada por las dos primeras autopsias que vio en Medicina Legal en el año 1960. La autopsia de un individuo, que llegó a casa «con unas copas de más» y se prendió fuego, y la de un portero que se subió al séptimo piso de un edificio y se precipitó al vacío. Un cadáver quemado y otro politraumatizado constituyen, por tanto, elementos implícitos del texto teatral, unido al ambiente burocrático de los Ministerios. El individuo quemado está también en la génesis de una obra no conocida de Vallejo, titulada *El Bernardo*, para cuya construcción el autor visitó la patria de Bernardo del Carpio. *Fly-By* es una de las piezas más conseguidas de Vallejo; hasta el punto

que ha intentado una reelaboración de la misma y no la ha rematado: la reescritura seguía por los mismos cauces que la primera.

*Ácido sulfúrico*, accésit del Lope de Vega, se estrenó en el Teatro Martín de Madrid en 1981. Según nos ha confesado el propio autor, entre los antecedentes de *Ácido sulfúrico* puede citarse una película de vaqueros, que vio en el Cine Europa de Madrid. El protagonista de esta cinta, Zuckerman –el hombre de azúcar, en alemán– se convirtió en uno de los personajes de su comedia. En el macrotexto está también implícito un hecho real, el de un individuo que, con un rifle, realizó una matanza en los Estados Unidos de América. La guerra es otro de los telones de fondo sobre los que se iría proyectando el texto teatral. Por otra parte, de la crónica de sucesos –generadora de abundantes conflictos dramáticos en la obra dramática de Vallejo, y en el teatro en general– extrae el caso del hombre impotente, mutilado por la guerra. La imagen del martillo neumático se la ha proporcionado la escena repetida mil veces en Madrid del obrero que trabaja abrazado a ese instrumento. Esta práctica es responsable de un tipo de enfermedades, con repercusiones en el escafoides y en otros huesos, que el autor, como neurólogo clínico, ha tratado. Fruto de todo ello es un personaje potentísimo en escena, impulsado por la sed de venganza.

*El cero transparente*, representada en el *Orange Tree* de Londres en 1979, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1980, y merecedora del Premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1981, surgió de varios acontecimientos: 1.º) de un viaje a París realizado en el tren Puerta del Sol; 2.º) de la contemplación de una modelo en una revista francesa, que le sirve como motivo para la creación del personaje Carol; 3.º) del mundo mitológico, y en concreto del personaje de Melampo, que es el que comprendía el canto de los pájaros; 4.º) del controvertido asunto de la eutanasia, que suscitaba y sigue suscitando encendidas polémicas; 5.º) del mundo de la neurología, algunos de cuyos representantes más ilustres aparecen en la obra con sus propios nombres: Holmes, Foster, Babinski, etc.

El nombre *Kiu*, con el que se designa el hipotético paraíso al que los locos creen ser conducidos, se lo sugirió al dramaturgo la lectura de un tratado de medicina sobre la esclerosis lateral amiotrófica, una enfermedad rara, que había sido estudiada en las islas *Kii* del Japón. Al autor le gustó la sonoridad casi onomatopéyica del término y por un efecto de disimilación lo convirtió en *Kiu*. El bastón con el puñal dentro, con el que Simón mata a Babinski, tiene su correspondencia con el bastón –también con un puñal en su interior– que Alfonso Vallejo le compró a un gitano por tres mil pesetas en la plaza de Santa Ana de Madrid. De la atinada combinación del ritmo del tren, del mundo de la neurología y del de los tipos pintorescos del universo madrileño, puede surgir una obra con vocación de universalidad, como es el caso.

Con el nombre *Kiu* montaría Luis de Pablo una ópera en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1983, basada en *El cero transparente*. En esta adaptación de la obra teatral desempeñó una importante función el también escritor y neurólogo clínico Alberto Portera, con el que trabajaba Alfonso Vallejo en el Hospital 12 de octubre de Madrid.

*El desguace* mereció el Premio Lope de Vega en 1977 y fue estrenada en Manzanares en 1980. Es una de las obras con inspiración más explícita en la política internacional del siglo XX, y en concreto, en la ejercida por el imperialismo americano. En *El desguace* aparecen referencias a personajes de la política norteamericana como Kissinger, y a las circunstancias que desencadenaron la caída del presidente Nixon, como la guerra de Vietnam y el *impeachment*. También se mencionan publicaciones que desempeñaron un papel decisivo en la suerte del presidente, como el *Washington Post*. Pero, como no se trata de la obra de inspiración histórica con intención laudatoria, sino de una comedia con un claro propósito crítico, las hipérboles y las glorificaciones ceden el puesto a los recursos paródicos y caricaturescos. El resultado ha sido una espléndida farsa grotesca.

*A tumba abierta* consiguió el Premio Tirso de Molina en el año 1978 y fue estrenada ese mismo año en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El título y la génesis de la trama se lo sugirió a Vallejo el banderillero Curro de la Riva. Éste, un día en un bar, le relató cómo el también banderillero Paco Pita lo animaba a organizar una fiesta con esta expresión, que tiene más que ver con el mundo del ciclismo que con el del toreo: «*Qué, Curro, hoy..., ¡a tumba abierta!*».

*La espalda del círculo* (1978), aparte de mediaciones políticas, sociales y culturales, está motivada fundamentalmente por el reto de redefinición de una situación dramática. El autor quería mostrar en escena una pasión imposible, una pasión criminal, entre una espía judía y un ex-nazi alemán; la obra nace, así, del intento de poner a prueba conocimientos dramáticos con unos ingredientes muy determinados. Parte de la premisa de construir una relación al modo de *Encadenados*, de Alfred Hitchcock.

*Eclipse* se estrenó en el *Open Space Theatre* de Nueva York en 1979. *Eclipse*, al igual que *Infratonos*, está motivada por la experiencia clínica, la experiencia del diagnóstico y del tratamiento de una enfermedad grave, la leucemia. Es una terrible enfermedad que no se detecta por ningún bulto ni síntoma externo aparente; una enfermedad, que, sin avisar, produce de pronto un debilitamiento general, y que, casi como por un proceso de vampirización, aniquila al sujeto. Esta experiencia clínica de sombra y oscuridad puede convertirse escénicamente en una experiencia salvadora, en una ostensión de luz y de vida. A esta situación, como en *Infratonos*, se le añaden los conocimientos de filosofía y de mitología que tiene el escritor y el aprovechamiento dramático de las danzas macabras medievales. El mundo mítico subyace en las dos obras, aunque están confeccionadas de manera

muy distinta: una aparece construida con una dramaturgia muy medida, y la otra presenta una estructura más abierta. En el subtexto de *Eclipse*, como ya apuntó Layton, late el mito de Alceste, la historia del que da la vida para salvar a otro.

En la pragmática de *Monólogos para seis voces sin sonido*, estrenada en 1982 en el *St. Clement's Theatre* de Nueva York, desempeña una función capital un libro de psiquiatría de Vallejo-Nágera. En él se expone un caso clínico de paranoia de celos: un individuo cree que los pasos del vecino sobre el techo de su piso constituyen mensajes en clave para ponerse en relación con su mujer. Cuando Kunningham baja a escena, comprobamos que se trata de un ser deplorable, con «genitales de astrónomo pobre, raído, sin colores», pero la fuerza dramática y real de los donjuanes competidores es inexplicable: en *Los cuernos de don Friolera*, doña Loreta le es infiel al teniente de Carabineros don Pascual Astete con Pachequín, «cuarentón cojo y narigudo», barbero de profesión y tocador de guitarra. En *Monólogos para seis voces sin sonido*, Karl dispara a Kunningham, pero éste no muere, porque en el fondo se trata de una alucinación.

En el origen de una obra encontramos a veces la presencia de otra obra o de una manifestación plástica. La personalidad del poeta romántico Friedrich Hölderlin (1770-1843) se presta mucho a este fenómeno de intertextualidades y transducciones, y así sucede en efecto con los que podríamos llamar los prolegómenos extraescénicos del drama *Hölderlin* (1981) de Alfonso Vallejo. El autor ha confesado que le sirvió de inspiración la fotografía de la torre de Tübingen en la que permaneció Friedrich Hölderlin desde 1806 a 1843, en una locura atravesada por la poesía, con un viejo piano desafinado, que bien podría ser el símbolo de su estado espiritual. Ello le llevó a Vallejo a leer la obra de Hölderlin y a conocer su trayectoria, que le pareció dramática, y a la lectura de la obra de Nietzsche. De todo ello se nutriría el drama *Hölderlin*. En la obra dramática, el amor de Hölderlin por Diótima se reproduce escénicamente en la pareja integrada por un sucesor del escritor y por una sucesora de Suzette Borkenstein. La genética no es ajena a esta pasión amorosa.

*Orquídeas y panteras* se estrenó el día 25 de mayo de 1984 en el Teatro Español de Madrid. Dramáticamente constituye un desafío, semejante al de *Sol ulcerado*. Cuando en sus talleres el dramaturgo va construyendo *Orquídeas y panteras*, se está planteando el reto de elaborar un melodrama, una tragedia melodramática atravesada por un realismo de tipo psicológico. La inspiración, como en otras obras, se la proporcionó una imagen plástica. En este caso se trataba de la ilustración en una revista italiana de un edificio en construcción, que le impedía a un vecino ver el mar. El vecino entabla un recurso y gana el pleito para que sea volado el edificio. Ello le dio la ocasión de reproducir dramáticamente un espacio en el que situar a Berto Leone y a sus hijas Tina y Julia. En el subtexto de *Orquídeas y panteras* late la historia del drama de Shakespeare *El rey Lear* y

sus hijas. En la obra de Vallejo, la influencia italiana —a la que he aludido— está representada por la mafia.

*Sol ulcerado* (1983) fue estrenada en el teatro Alfil de Madrid en 1993 y tiene, entre otros motivos de su génesis, el mito de Edipo. El autor lo reproduce dramáticamente en las relaciones que se establecen y se cruzan entre el individuo maduro que se casa con una mujer joven, actriz y de una gran belleza, y el hijo del anterior matrimonio. Este último, como en el mito clásico, se enamora de su madrastra.

La obra *Monkeys* (1985), como otras creaciones vallejanas, está motivada por un reto dramático: el deseo de plasmar en las tablas la angustia metafísica existencial de unos «monos inquietos», perdidos en una nueva situación. La obra surge a partir de una experiencia personal y filosófica real.

El intento de redefinición escénica de una relación de pareja está en el origen de *Week-end* (1985), según confesión del propio autor. Se trata del matrimonio que se devora, que se divide, que se mata por la simple cotidianidad. El autor parte de la hipótesis de unos Romeo y Julieta de nuestros días sometidos y ahogados por las leyes de la mera convivencia.

En *Espacio interior* (1986), el drama parte de otra experiencia personal: del sentido de fracaso, de frustración, de agotamiento físico y psicológico.

Un nuevo caso clínico, tratado por el Dr. Vallejo, daría lugar a *Cangrejos de pared*, estrenada en el Teatro Calderón de Valladolid en 1987. Nos encontramos ahora con una persona que sufre una Corea de Huntington, una enfermedad hereditaria, autosómica, dominante. De este caso clínico extrajo la historia de las dos familias que aparecen en la obra. El nombre de la familia Hellman, en la que sobresale la rubia Olivia Hellman, dotada de elegancia y distinción y con un aire ausente y marfileño, está tomado —según me informa el propio autor— de la dramaturga Lillian Hellman (1905-1984), de la que sería pareja el novelista Dashiell Hammet (1894-1961). El propio nombre nos sugiere que va a provocar algo trágico, ya que *Hell* significa ‘infierno’ en inglés. Por otra parte, el cambio de parejas al que se asiste en *Cangrejos de pared* está influido por la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf*, 1962), del dramaturgo estadounidense Edward Albee.

Un hecho real motivó la creación de *Gaviotas subterráneas*, que se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid en 1987, y ha sido representada, entre otros lugares, en Nuremberg en 1989. Se trata de un nuevo caso tomado de la crónica policíaca: el de un individuo que simula el accidente del coche que ha caído por un acantilado en Alicante, e intenta cobrar el seguro de vida a través de la mujer. El dramaturgo trasladó el asunto al universo escénico, y con el telón de fondo de la crónica negra, construyó una obra sobre la amistad que une a dos hombres desde la etapa de la infancia.

El fenómeno de la simulación generó igualmente la intriga de *Kora* (1998). Muestra la situación de un enfermo parapléjico –atendido en el hospital–, que simulaba la enfermedad. El enfermo salió andando del hospital. A este hecho se le sumó otro de la crónica rosa, que transmitió la televisión: el de un individuo que, a través de la línea erótica, se enamora de una mujer. Unidos estos elementos con otros ingredientes, como el de la exploración neurológica del pene y la cola de caballo (las raíces nerviosas, lumbares y sacras) –explicada en las clases de medicina–, dieron lugar al entramado de la obra.

En el intramundo de *Tuatú* (1996) subyacen algunos de los elementos utilizados en *Gaviotas subterráneas*, como el enfrentamiento de dos hombres por una mujer, que escénicamente llega convertirse en un combate de boxeo. En el subsuelo de esta obra laten los misteriosos mecanismos de la mente, tan bien conocidos por el autor.

De algunos de los infiernos de la historia reciente se alimenta *Crujidos* (1996). Se trata, en concreto, de las prácticas crueles de la dictadura argentina de Videla y de otros generales, que utilizaban, entre sus métodos de exterminio, el de arrojar a personas desde los aviones de la muerte. La obra se erige así en un proceso contra estas prácticas execrables. En *Crujidos* la madre de una de las chicas liquidadas por estos métodos asesinos quiere ajustar las cuentas a uno de estos criminales, que se ha refugiado en Cádiz. La mujer vengadora, para hacer confesar al presunto culpable, empleará algunas de estas prácticas de los represores, como la de la bañera. En este clima trágico se utilizan como procedimientos distanciadores el ambiente carnavalesco de las chirigotas gaditanas y otros recursos como la respuesta que da la mujer cuando le preguntan por su profesión: la vengadora confiesa que es lectora del Centro Dramático Nacional. Por otra parte, los nombres de Carateta y Farfolla corresponden a apodos reales de personajes que ejercen su profesión en el Rastro madrileño y en los ambientes taurinos de la ciudad.

La historia –en este caso la historia antigua– está latente en el texto teatral de *Ébola-Nerón* (1999), que se estrenó en el Teatro Principal de Alicante en el año 2001. Aquí se une al elemento histórico un cúmulo de experiencias personales. Los datos, historiados entre otros por Pierre Grimald, son reconstruidos en escena. Alfonso Vallejo sostiene la tesis –lo que él llama evidencia– de que Shakespeare es Shakespeare cuando se ajusta a la Historia, o cuando se apega a leyendas, aunque fueran inventadas. Algo similar, según Vallejo, sucede con Lope de Vega. En la historia de Nerón, la trayectoria del Emperador del mundo es de tal inmoralidad, de tal desprecio por las reglas morales, que estaba exigiendo una reconstrucción dramática. El personaje no es sólo irreligioso o inhumano; es sencillamente un animal, un lobo.

Como en otras obras, el mundo del flamenco está presente en la intrahistoria de *Jindama*, de la que se realizó una lectura dramatizada en la SGAE, dirigida

por Jesús Cracio. La obra está sacada de la historia real de Cicerón, en la que se detalla la vida de sus asesinos y la de su propia muerte. Todo empieza por Marco Antonio –presentado por el autor como un atleta, como un *bello*– al que acusa Cicerón de visitar a altas horas de la noche la casa de un latino, una sus muchas debilidades. En la historia teatral, que es la representación de una representación, el papel principal está encarnado en un flamenco fracasado, que pone una agencia llamada Estafasa, para realizar las Declaraciones de Hacienda. Este personaje fracasado lo toma el autor del flamenco «El Niño de los Rincones».

En la periferia e incluso en el centro de *Panic* (2001) está de nuevo presente la experiencia clínica: la de los casos que atiende diariamente en el hospital y la de las clases que imparte sobre problemas relacionados con la conciencia. Los casos de conciencia son llevados escénicamente a situaciones límite: alucinosis, delirios. Todo ello insertado y unido con el de un herido grave en el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York, que ingresa en la UVI y termina muriendo. En ello está implicada –en la realidad y en la obra– la lacra del terrorismo global. Este hecho trágico se cruza con otro de la crónica dramática, el de la fuga fracasada de unos presos de una cárcel parisina. Además, a todos estos componentes se suma el de la suplantación, el del actor que suplanta al personaje.

*Hiroshima-Sevilla. 6 A* (2003) nace de la intención de hacer un manifiesto contra la era nuclear, contra la posibilidad real de que el mundo se destruya. En la memoria del dramaturgo está la figura del padre de la bomba atómica, Robert Julius Oppenheimer, y en *Hiroshima-Sevilla. 6 A*, el autor piensa vengarse en cierto modo del personaje histórico, sacando a escena a un descendiente suyo al que llama Tony Oppenheimer, y al que convierte en un pacifista nato, en una especie de Gandhi. Frente a Hiroshima, como centro de la muerte, construye Sevilla, el centro de la luz. En *Hiroshima-Sevilla. 6 A*, algunos personajes están tomados del mundo o del submundo taurino, como el reventa Miguel Torres «El Gato».

¿*Culpable?* (en prensa) está basada en una matanza con escopetas realizada por dos escolares en los Estados Unidos de América. Este hecho, por desgracia no infrecuente, trascendió a los diversos medios de comunicación, y Alfonso Vallejo se impuso el reto de escribir esta obra como una respuesta a la violencia.

La experiencia del espectáculo *Katacumbia*, estrenada en la Sala Tribueño de Madrid, en mayo de 2004, ha demostrado que es posible realizar un *collage* teatral con fragmentos de obras anteriores, en el que los distintos textos no se solapan unos a otros sino que se enriquezcan en sus diversas combinaciones. No se trata de elementos yuxtapuestos sino de piezas perfectamente trabadas y organizadas, en una experiencia insólita. Su director y protagonista, José Pedro Carrión, realizó una interpretación espléndida, y se convirtió en el principal hilo conductor de los distintos experimentos. José Pedro Carrión es el paradigma del actor nato, de múltiples registros.

Si a lo largo de este trabajo nos hemos referido fundamentalmente al pre-texto teatral, en el caso de *Katacumbia* asistimos a la reelaboración y redefinición del post-texto. Este último texto es el resultado de la combinación de fragmentos de las siguientes obras: *Espacio interior*, *Ácido sulfúrico*, *A tumba abierta*, *Orquídeas y panteras*, *Panic* y *Eclipse*.

Como ya observamos en otro lugar (Gutiérrez Carbajo, 2001b), los títulos constituyen elementos muy significativos en el paratexto teatral. Los de Alfonso Vallejo son siempre muy afortunados, y para llegar al definitivo —el que irá estampado al frente de la obra— el autor escribe primero en un folio treinta posibles títulos para la pieza en cuestión. Luego elige el que le parece más acertado. Esta práctica se la sugirió el catedrático de Fisiología de la Universidad Autónoma de Madrid y Decano, el Dr. Salvador Lluch. Se trataba del procedimiento que él utilizaba para los títulos de sus libros y de sus trabajos de investigación. Todos estos títulos han de tener relación con la semántica de la obra, y en muchos casos, el título definitivo es el resultado de una combinación de varios.

Las acotaciones, por su parte, no son en la obra de Vallejo instrucciones para el director de escena, sino que, según el propio autor, desempeñan un papel muy importante en el texto teatral. Se trata, más bien, de pistas o de indicaciones al lector para orientarle sobre cómo el autor ve el texto. Según su propia confesión, son indicaciones espirituales, simbólicas. El trabajo del director y del actor es considerado por Vallejo como el trabajo de creación pura; el que no sea creador no le interesa. El autor compara estas acotaciones con la guitarra en el cante flamenco: la guitarra sirve para acompañar, para apoyar, para enriquecer el cante, no para frenarlo.

En cuanto a que los personajes de sus obras sean designados con frecuencia con nombres extranjeros responde a su idea de que todos somos el mismo hombre. Por otra parte, el hecho de apoyarse en antropónimos no cercanos confiere a sus dramas un carácter mítico y una buscada universalidad.

En el montaje de todos sus textos teatrales, Alfonso Vallejo ha llevado a cabo un seguimiento muy directo, conjuntamente con el director y con los actores. Con frecuencia ha confesado su admiración por el oficio del actor. El prestarse a incorporar los fantasmas y los delirios a su cuerpo, y a sus gestos, supone, entre otras cosas, una entrega al autor. Es un acto de una generosidad tremenda. El actor, en su trabajo, incorpora no sólo el texto del autor sino toda su experiencia personal y social, la propia persona en su totalidad.

Sobre la situación del teatro en general, Alfonso Vallejo confiesa que, en este erial que es hoy la escena española, el hecho de que crezca una florecita ya es suficiente. El autor confiesa, además, que cuando empezó su carrera en el teatro sabía que se enfrentaba a una larga enfermedad. Una enfermedad crónica y de muy mal pronóstico. Ojalá todas las enfermedades se resolvieran en soluciones tan saludables como los textos de sus obras.



## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Madrid, Prensa Española, 1976.
- «El cero transparente de Alfonso Vallejo», en *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1980*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Valladolid, 1981, pp. 35-42.
- AMESTOY, Ignacio, «*Sol ulcerado. Gaviotas subterráneas: burladores y burlados en el teatro de Alfonso Vallejo*», *Primer Acto*, 251 (1993), pp. 16-17.
- ASZYK, Úrsula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos-Universidad de Varsovia, 1995.
- «Alfonso Vallejo, un autor de nuestro tiempo», introducción a Alfonso Vallejo, *Crujidos. Tuatú*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1997.
- BAYÓN, Miguel, «TEC. El calvario hacia el local que no existe», *Pipirijaina*, 13 (1980), pp. 17-18.
- «Un tren sin destino claro. Estreno de *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, por el TEC», *Diario 16*, 5 de marzo de 1980, p. 22.
- BERENGUER, Ángel, «Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid, Visor, 1999, pp. 111-140.
- BERENGUER, Ángel y Manuel PÉREZ, *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982), Historia del Teatro Español del siglo XX*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- BILBATÚA, Miguel, «Alfonso Vallejo, un teatro de la desintegración», prólogo a Alfonso Vallejo, *Monólogo para seis voces sin sonido. Infratonos. A tumba abierta*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1979.
- CENTENO, Enrique (ed.), *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.
- CENTENO, Enrique et alii, *El director teatral y la puesta en escena*, introducción de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1999.
- COCO, Emilio, *Teatro spagnolo contemporáneo*, II, Alexandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962.
- *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
  - *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
  - *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, «Las huellas de la tragedia romántica», prólogo a Alfonso Vallejo, *Monkeys y Gaviotas subterráneas*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1985.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1991-2000)*, Valencia, Asociación de Autores de Teatro, 1996.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La escritura teatral de Alfonso Vallejo», *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14 (junio 1998-junio 2001), pp. 29-68.
- «Contrautopía y situaciones-límite: el teatro de Alfonso Vallejo», *Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Latinoamericana de Semiótica*, La Coruña, Universidad, 1999.
  - «La poesía esencial de Alfonso Vallejo», introducción a Alfonso Vallejo, *Eternamente a cada instante*, Madrid, Huerga & Fierro, 2000, pp. 7-15.
  - «Introducción» a Alfonso Vallejo, *Blanca oscuridad*, Madrid, Huerga & Fierro, 2001a, pp. 5-14.
  - *Teatro español contemporáneo. Alfonso Vallejo*, Madrid, UNED, 2001b.
  - Prólogo a *Panic*, de Alfonso Vallejo, Madrid, Editorial «La Avispa», 2001c, pp. 1-10.
  - «Elementos autobiográficos en el teatro de Alfonso Vallejo», en José Romera Castillo, con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carabajo, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, 2003, pp. 95-106.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «El cero transparente. En el mundo del símbolo eterno», *El País*, 13 de marzo de 1980, p. 37.
- KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992.
- «La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?», en M. C. Bobes Naves et alii, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 231-252.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «El cero transparente, obra de un vigoroso autor nuevo: Alfonso Vallejo», *ABC*, 13 de marzo de 1980, pp. 29-30.
- LLOVET, Enrique, Prólogo a Alfonso Vallejo, *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- MAESTRO, Jesús, G. (ed.). *Teatralia II. II Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El personaje teatral*, Vigo, Universidad, 1998.
- MARTÍN, Sabas, «El teatro de Alfonso Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 416 (1985), pp. 151-157.
- MIRA NOUSELES, Alberto, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universidad, 1996.
- MIRALLES, Alberto, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villamar, 1977.

- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alambra, 1989.
- «El teatro», en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9; Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 432-458.
  - *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
  - *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y M. RODRÍGUEZ CÁCERES, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997.
- PÉREZ, Manuel, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*. *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 3-4 (1993), Madrid, Universidad de Alcalá / Comunidad de Madrid.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, I y II, Madrid, Cristiandad, 1987.
- SANTA CRUZ, Dolores, «Alfonso Vallejo: teatro para hambrientos», *El Público*, 9 (1984), pp. 26-27.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Un actor se prepara*, México D. F., Editorial Constanca, 1953.
- TORO, Fernando del y W. FLOECK (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- VALLEJO, Alfonso, *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1978.
- *A tumba abierta. Monólogo para seis voces sin sonido. Infratonos*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1979.
  - *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
  - *Orquídeas y panteras*, Madrid, Editorial Presión, 1985a.
  - *Monkeys. Gaviotas subterráneas*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1985b.
  - *Hölderlin*, Madrid, Primer Acto, 205 (1985c), pp. 80-102.
  - *Fly- By. Sol ulcerado*, Madrid, La Avispa, 1986a.
  - *Espacio interior. Week-end*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1986b.
  - *La espada del círculo*, Murcia, Universidad, 1989.
  - *Crujidos. Tuatú*, Madrid, Espiral / Fundamentos, 1997.
  - *Kora*, Madrid, Visor, 1998a.
  - *Jindama*, Salobreña (Granada), Alhulia, 1998b.
  - *Ébola-Nerón*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1999.
  - *Eternamente a cada instante*, Madrid, Huerga & Fierro, 2000a.
  - «La grandeza del actor», *Revista de la Unión de Actores*, 58 (2000b), pp. 27-29.

- *Blanca oscuridad*, Madrid, Huerga & Fierro, 2001a.
- *Panic*, Madrid, La Avispa, 2001b.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, «Introducción» a Alfonso Vallejo, *Ébola-Nerón*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1999.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y Luiciano GARCÍA LORENZO, «La temporada teatral española», en *Anejos de Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983.

WELLWARTH, George, *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, 1978.



## DE CÓMO EL *ROMAN FUSION* LLEGÓ A SERLO: PREHISTORIA LITERARIA DE UNA NUEVA FÓRMULA NARRATIVA

Joaquín JUAN PENALVA  
Universidad de Alicante

La literatura reciente es como el puntillismo, pues sólo con la distancia abandona el territorio de lo abstracto y se percibe como un arte figurativa, en que los perfiles acaban sometidos a los dictados de un juez estricto, severo y no siempre sabio: el tiempo. Los autores son conscientes de ello, y algunos tratan de conjurar un más que probable olvido esgrimiendo cifras de ventas escandalosamente rentables; otros, por el contrario, tienen a gala los desastres comerciales de sus aventuras literarias y cifran todas sus esperanzas en una justicia –¿ciega?, ¿poética?– que los eleve a un particular parnaso: el temible canon. Los críticos que se internan en estos territorios inexplorados suelen hacerlo a tientas, abriendo sendas que serán más o menos transitadas en función de lo que depare la historia literaria, que, con frecuencia, es caprichosa y tiende, sobre todo a partir del siglo XX, a mostrarse benevolente con quienes han tomado la precaución de manufacturar o hacerse construir un caparazón teórico-estético bajo el que cobijar sus obras. De ahí que los críticos hayan practicado con frecuencia sobre unos –autores– y otras –obras– esmerados ejercicios de clasificación, taxonomía, análisis, y, en ocasiones, disección e incluso momificación, lo que ha dado como resultado un amplio abanico de marbetes, etiquetas, nomenclaturas y otras denominaciones más o menos nocivas para el *continuum* de la literatura.

Desde hace un par de años, a ese nada exclusivo club podemos sumar otro miembro, lo que se ha venido llamando *roman fusion* o «novela fusión», concepto de nueva planta, que, sin embargo, no hace más que radicalizar una tendencia

—de hibridación entre las distintas artes y de mestizaje entre los distintos géneros— presente en el panorama literario español desde hace tiempo, y especialmente cultivada en la novelística del último cuarto del siglo XX. No sé si también el importador, pero el más destacado publicista de esta nueva fórmula ha sido José «Pote» Huerta, director editorial de Lengua de Trapo; asimismo, son dos de los escritores de su catálogo los que han flirtado de manera más indiscreta con esta técnica de subversión narrativa: Rafael Reig<sup>1</sup> y Elia Barceló<sup>2</sup>. Sus novelas y sus lecturas ocuparán las siguientes páginas, donde trataré de definir la novela fusión española y de apuntar precedentes en autores como Gonzalo Torrente Ballester, Francisco García Pavón o Eduardo Mendoza, entre otros.

Independientemente de lo que pueda haber de carga comercial en esta etiqueta, lo cierto es que el *roman fusion* ha abierto nuevos caminos para el género novelístico dentro y fuera de España, y eso se debe fundamentalmente a que, según afirma Huerta, «es una especie de recombinación genética del ADN de diferentes formatos narrativos, desde la serie negra clásica a la ciencia-ficción, incluyendo la novela picaresca o el folletín decimonónico, por ejemplo, y siempre para crear algo diferente que supone a la vez una «revisitación» de la tradición literaria y una renovación de sus posibilidades»; de ahí que asimismo se haya denominado en ocasiones novela transgénica, esto es, en la que se introducen uno o varios genes de otra especie narrativa, lo que equivaldría a decir novela transgenérica, ya que no se circunscribe a un único género, sino que visita varios de ellos —sobre

---

<sup>1</sup> Rafael Reig (Cangas de Onís, Asturias, 1963) es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid —la misma que retrata en su primera novela, *Esa oscura gente*— y doctor por la State University of New York at Stony Brook con una tesis sobre las prostitutas en la novela del siglo XIX: *Mujeres por entregas: la prostituta en la novela del XIX*. Sus dos primeras novelas, *Esa oscura gente* (1990) y *Marilyn. Autobiografía apócrifa* (1992), no han gozado de tanta difusión como las últimas, *La fórmula Omega. Una de pensar* (1998), *Sangre a borbotones* (2002) y *Guapa de cara* (2004). De todas maneras, no creo que deba trazarse una separación tajante entre el primer tramo creativo y el segundo, pues cada novela supone un ejercicio de madurez, desarrollo y perfeccionamiento de la anterior. Reig, además, ha compatibilizado sus múltiples tareas profesionales con la de editor, lo que le ha servido para rescatar del purgatorio de las publicaciones periódicas algunas piezas muy interesantes, que, junto a sus novelas, conforman un particular universo difícilmente intercambiable.

<sup>2</sup> Elia Barceló (Elda, Alicante, 1957) es licenciada en Filología Anglogermánica por la Universidad de Valencia y en Filología Hispánica por la de Alicante, y doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Innsbruck, donde es profesora. En 1991 recibió el Premio Ignóus por su relato «La Estrella», y *El mundo de Yarek* (1993) fue merecedora del Premio Internacional UPC de novela corta de ciencia-ficción. A este mismo género pertenecen sus novelas *Sagrada* (1989) y *Consecuencias naturales* (1994). También ha publicado algunos títulos destinados al público juvenil: *El caso del artista cruel* (1997), *La mano de Fatma* (2001), *El almacén de las palabras terribles* (2003), *El caso del crimen de la ópera* (2003), *Si un día vuelves a Brasil* (2003) y *La roca de Is* (2003). Sus últimas novelas no juveniles son *El vuelo del Hipogrifo* (2002), *El secreto del orfebre* (2003), *El contrincante* (2004) y *Disfraces terribles* (2004).

todo los más codificados-. También se ha empleado el término sajón *slipstream*, que alude al flujo de aire o estela que deja tras de sí un objeto que se mueve muy rápido, habitualmente un coche o un avión, e incluso algunos han aventurado un neologismo como *novelíbrida*, que, entre burlas y veras, pretende dar cuenta del carácter trasgresor y subversivo –por lo menos desde la perspectiva narrativa, no necesariamente desde el punto de visto ideológico– de esta novelística.

Los cultivadores del *roman fusion* recuperan los fines estético, lúdico y metaliterario de la escritura, la idea de la literatura como juego, en un proceso que supone, en palabras del responsable de Lengua de Trapo, «una profunda revisión del canon de la que surge una concepción nueva del género: ruptura de moldes e hibridación, recuperación de la comunicación con el lector y del planteamiento moral, e instauración de nuevo en el “principio del placer”, fuera del reino de la necesidad... de parecer culto o serio». Todo esto viene acompañado por una idea de relevo generacional, pues los nuevos autores son los primeros que han crecido viendo la televisión y los que han asistido de manera privilegiada al desarrollo de la informática y de las telecomunicaciones, un terreno en el que la realidad tecnológica ha sobrepasado con creces a la ciencia-ficción clásica. El cine, que se ha ido interrelacionando con la literatura a lo largo de más de una centuria, es elevado en las obras de Reig y Barceló a fuente directa de inspiración, lugar que comparte también con ciertas manifestaciones marginales de la cultura, como la novela rosa, pornográfica, del oeste...

En estos últimos años hemos asistido a una dura pugna entre la cultura escrita –predominante hasta ahora– y la visual. Aunque todavía prevalece el prestigio de lo escrito, la pujanza de lo visual se ha acelerado considerablemente gracias al desarrollo espectacular de la tecnología. Estos autores, nacidos en las décadas del cincuenta y del sesenta, se hicieron adultos cuando todavía no había internet, móviles, ordenadores personales, consolas..., pero han alcanzado la madurez en un mundo distinto, en el que la imagen lo ocupa todo. Son, en ese sentido, escritores de transición, un fin de raza, pues las nuevas promociones –sus hermanos pequeños, sus sobrinos, sus hijos...– han venido al mundo con un *joystick* o un *gamepad* bajo el brazo.

El nuestro es un tiempo de reconfiguración, no sólo estética o literaria, y la novela fusión, en cierto modo, implica una nueva cosmovisión. Lo que hay, de hecho, es una recombinación de elementos ya existentes, e incluso empleados en ocasiones por novelistas de promociones anteriores. Según Elia Barceló, el *roman fusion* es «por una parte, una declaración de amor a la literatura, y por otra un intento de buscar nuevos caminos adecuados a nuestro tiempo, a una sociedad –hablo de la occidental– más rápida, más lúdica, más tolerante y relativizadora» (*Ex Libris*, 2004: 90-91). No se trata, por tanto, de un nuevo género, sino de la relectura de los géneros preexistentes, como ya se ha dicho. Elia Barceló se



remonta a los inicios de la literatura romance para buscar las raíces de la fusión: «El *Libro de Buen Amor* no es una novela, pero ya es una fusión; *La Celestina* está a caballo entre el teatro y la novela; y la mayor de nuestras novelas, *Don Quijote de la Mancha*, usa todas las tradiciones narrativas de su época, incluyendo historias de otros géneros dentro de la historia principal, empleando ya lo lúdico como hilo conductor de la narración» (*Ex Libris*, 2004: 91).

A causa de las características peculiares del *roman fusion*, heterogéneo y proteico por naturaleza, no hay una receta unívoca a la hora de cocinar todos esos ingredientes de procedencia diversa, y la disposición última de los mismos queda al arbitrio del escritor, que puede combinarlos a su sabor. Tanto Rafael Reig como Elia Barceló son excelentes fogoneros, de ahí que cada uno de sus platos tenga un toque especial que lo convierte en único e irremplazable. Un *corpus* mínimo y esencial del *roman fusion* habría de incluir necesariamente cuatro novelas, todas ellas publicadas en Lengua de Trapo: *La fórmula Omega. Una de pensar* (1998) y *Sangre a borbotones* (2002), de Rafael Reig; y *El vuelo del Hipogrifo* (2002) y *El secreto del orfebre* (2003), de Elia Barceló. Si efectivamente se trata de una nueva forma de entender la novela, debe haber muchos más títulos que quepan dentro de esa idea de mestizaje. No obstante, para nuestros intereses, que pasan por rastrear los precedentes del *roman fusion* en la novelística española del último cuarto de siglo, bastará con esta tetralogía, pues desde esas cuatro novelas se apuntan muchos de los temas dilectos, las técnicas favoritas y las artes privilegiadas –cine y literatura, fundamentalmente–.

A la hora de aproximarse a la labor narrativa de Rafael Reig, puede resultar interesante tener en cuenta su oficio de arqueólogo literario, desempeñado en la colección de «Rescatados» de Lengua de Trapo. Como editor literario, el asturiano ha tenido a su cargo *Las vírgenes locas* (1999), una novela colectiva publicada por entregas en el *Madrid Cómic* entre mayo y septiembre de 1886, en la que, entre otros autores, intervenía *Clarín*<sup>3</sup>, y *El crimen de la calle Fuencarral*. El

---

<sup>3</sup> Ocasionalmente, los escritores sienten una irrefrenable tentación de probarse a sí mismos como tales, poniéndose cuantas trabas, obstáculos y pies forzados sean necesarios para lograr un tripe salto mortal sin red de orden literario, o, en palabras de Rafael Reig, el encargado de la edición mencionada, «una huida hacia delante basada en el principio narrativo-circense del más difícil todavía» (AA. VV., 1999: XVIII). El resultado literario –normalmente de escaso valor– no es tan relevante como los subterfugios de que se vale cada autor para salir del brete en que le ha metido su predecesor. Todo esto está presente en *Las vírgenes locas*, cuyos responsables se afanaron en crear una de las obras más particulares, atractivas y extravagantes de cuantas pudieron disfrutar los lectores de su tiempo. *Las vírgenes locas* es una auténtica joya literaria del siglo XIX, no sólo por lo interesante del proyecto, sino porque pone al descubierto la técnica y los trucos empleados por los novelistas. Es, al mismo tiempo que homenaje, burla de las novelas góticas y filosóficas, pero también de las de misterio y amor. Sus autores revelan muchos trucos del oficio, permitiendo que el lector contemple la tramoya literaria que se esconde tras los argumentos y los diálogos.

*crimen del cura Galeote* (2002), una selección de las crónicas que Benito Pérez Galdós enviaba al diario argentino *La Prensa*. En sus reflexiones sobre esos «textos rescatados» hay mucho de su propia concepción de la novela. He aquí, por ejemplo, los ingredientes de cuya combinación resulta ese explosivo cóctel de *Las vírgenes locas*: «Hay parodia del folletín, con “personajes salvados milagrosamente por unos rusos” y también de la narración gótica (asesinos en serie, noches lúgubres, mensajes secretos a lo Hoffman o Poe). / Hay el distanciamiento que las distingue de esas *propuestas* que siempre se toman a sí mismas demasiado en serio: “La noche era oscura, según es costumbre en estos casos”» (AA. VV., 1999: XII). Todas estas características podrían aplicarse sin violencia a la novelística de Reig, que ha encontrado en estos «textos perdidos» magníficos modelos. Tanto o más interesantes son sus afirmaciones sobre el género criminal a propósito de las crónicas de Galdós:

Hoy en día, cuando la literatura criminal parece haber descrito un círculo (probablemente vicioso), resulta refrescante esta miniatura galdosiana en la que Higinia mata por catorce mil duros, con un cuchillo de cocina y ayudada por su «compinche». En estos tiempos de asesinos psicópatas, a lo Hannibal Lecter, que matan por las más enrevesadas razones psicológicas; o bien ahijados de Fu Manchú, que conspiran en la sombra y utilizan, pongamos, aceleradores de partículas ionizadas o cepas de virus experimentales inyectadas con jeringuilla, resulta bastante saludable reencontrarse con criminales que no oyen voces interiores ni pretenden el control absoluto del planeta, que no tienen un cociente intelectual extraordinario ni habilidades circenses y tecnologías vanguardistas: vecinos de enfrente, seres humanos como la Higinia de Galdós, que había vivido «maritalmente con un lisiado», mataba por codicia rudimentaria y era «un monstruo de astucia y marrullería». Es Dashiell Hammett en versión Chamberí (Reig; en Pérez Galdós, 2002: XVI-XVII).

Según las afirmaciones de Reig, ronda por su escritura una idea que resulta fundamental a la hora de abordar *Sangre a borbotones* en particular y toda su novelística en general. Se trata de la mezcla e hibridación de géneros narrativos, la parodia de ciertos esquemas y el injerto de elementos de procedencia diversa. Esto nos lleva a formular una receta novelística difícil de precisar, pero con algunos ingredientes imprescindibles que no pueden faltar en la cocina del escritor: un poco de folletín; un trasfondo de ciencia-ficción; algo de *bildungsroman* o novela de aprendizaje, a ser posible en su variante de *künstlerroman* o novela de artista; mucho de novela negra y cine policiaco; una pizca de novela rosa; un pellizco de relato pornográfico, novela del oeste y cuento filosófico; y, por último, todo ello debidamente salpimentado, sazonado y espolvoreado con las oportunas dosis de humor, ironía, sarcasmo y, por supuesto, metaliteratura.

En realidad, bajo la apariencia de novedad y subversión, lo que encontramos no es una neovanguardia, sino una revisión de la tradición literaria. Reig apunta, y con razón, a Cervantes, quien «mezclaba novela de caballerías, pastoril, personajes que salen de los libros y van a la realidad...». Ésta es, efectivamente, una de las características fundamentales de la producción del asturiano, que asume toda esa literatura y después la despliega de manera más o menos explícita en sus novelas, según sus propias afirmaciones: «la literatura es un proceso digestivo: el autor tiene que comer de todo, en la vida y en los libros, y luego devolverlo convertido en algo nuevo, a ser posible nutritivo».

*La fórmula Omega. Una de pensar*, la tercera novela de Rafael Reig, es algo anterior a las otras tres que conforman nuestro *corpus* mínimo, pues se publicó en 1998; sin embargo, no se trata de un *roman fusion* en *agraz y avant la lettre*, sino de una novela fusión en sentido estricto, que comparte más elementos con *Sangre a borbotones* que con *Esa oscura gente* y *Marilyn. Autobiografía apócrifa*, las dos primeras novelas del autor. *La fórmula Omega* se divide en treinta y siete capítulos de extensión breve, todos ellos con título, a los que precede una «Carta de ajuste» y a los que sigue una «Despedida y cierre». Hay dos tramas, la que acontece en el plano real –en Madrid, escenario imprescindible de la novelística de Reig–, y la que tiene lugar en el mundo televisivo de Venezolandia, donde había estallado una guerra fratricida «en el capítulo 375 de *Inverecunda Fernández*, cuando la Reina de la Pequeña Pantalla, Zenaida Madurka, iba a llamar por teléfono a Julio Alberto Bustamante, el popular capitán de empresa» (Reig, 1998: 21). Conforme avanza la novela, las dos tramas confluyen y los personajes de la pequeña pantalla se pasean por el mundo sensible, tal como ocurría en *La rosa púrpura de El Cairo*. Reig parte de una brillante premisa argumental que le permite situar la historia en un tiempo y lugar concretos:

Norte de Madrid, comienzos de los noventa. Los trenes de cercanías efectúan parada en todas las estaciones *excepto Pitís*. [...] En el subsuelo pítico, a trescientos sesenta metros de profundidad bajo el nivel medio del mar en Alicante, se encuentra un búnker excavado en roca viva (granito plutónico del Guadarrama). Se trata de uno de los cinco lugares del planeta protegidos por un Perímetro de Seguridad Total (PST).

En ellos se reúne el Directorio Secreto (DS): los doce hombres que gobiernan el mundo en la sombra; los que de verdad mueven los hilos (Reig, 1998: 11).

El personaje que hilvana todos los episodios es Antonio Maroto, un antiguo niño prodigio del ajedrez que ahora «conducía un taxi, componía problemas de mate en tres y había organizado el Comando Suicida del Club Gambito» (Reig, 1998: 15). Al tiempo que se desarrolla la acción, asistimos a numerosos *flashbacks* de Maroto, que recuerda sus años de infancia y adolescencia, en los que se fraguó

la prehistoria de un fracaso, especialmente acentuado durante su estancia en París, adonde llegó «demasiado tarde: todos acababan de irse a Nueva York hacía cinco minutos» (Reig, 1998: 24).

En el capítulo 12, «La invasión de la realidad», uno de los más logrados de toda la novela, Reig traza unos paralelismos asombrosos y desconcertantes entre la historia del ajedrez y la universal. Tanto el Renacimiento como el socialismo o el capitalismo tienen su equivalente en el mundo del escaque, que se puede plantear como una lucha eterna entre el Bien y el Mal:

El apacible Lasker había sido un compás de espera que precedió al primer artista moderno, el Ángel Custodio, José Raúl Capablanca, la «máquina de jugar al ajedrez», el cubano invencible, el hombre que abrió de par en par las puertas a la expansión económica mundial y a la edad del jazz. [...] Precisamente en el juego de Capa lo había aprendido todo el Renegado, el perverso aristócrata Alexander Alexandrovich Alekhine, el Ángel de la Muerte.

—La sombra de su vuelo nublaba continentes, camaradas.

Con Alekhine el juego perdió la inocencia y lo que hasta entonces ni siquiera parecía concebible se hizo realidad: Adolfo Hitler, las cámaras de gas, los experimentos genéticos, la destrucción de los átomos... (Reig, 1998: 61-63).

Reig suele homenajear en sus obras a los autores que le han servido de alienato o de modelo. En *La fórmula Omega*, uno de los capítulos se titula «*Le dernier métro*», como la película de Truffaut, y en la descripción de un personaje, «mujer con alcuza», emerge el título de un poema de Dámaso Alonso. Algo parecido ocurre en las páginas finales cuando el narrador afirma que «era el comienzo de una hermosa amistad» (Reig, 1998: 181).

Hay muchas similitudes entre *La fórmula Omega* y la penúltima novela publicada por Reig hasta la fecha<sup>4</sup>, *Sangre a borbotones*, aparecida en los primeros meses de 2002. En ella se produce una nueva radicalización del mestizaje de géneros narrativos —en esta ocasión, casi llevado al extremo, pues el autor flirtea con el relato pornográfico y la novela del oeste, absolutamente desprestigiados en los ámbitos académico e intelectual—. *Sangre a borbotones* viene precedida por sendas citas de Claudio Rodríguez y Joao Guimaraes Rosa, está narrada en primera persona y consta de cuarenta capítulos breves sin título ni número.

Toda la obra se sustenta sobre un falso supuesto, un «¿qué habría ocurrido si...?», pero los detalles de esa proyección se van administrando en pequeñas

---

<sup>4</sup> La última, *Guapa de cara* (2004), rescata el Madrid distópico y veneciano de *Sangre a borbotones*, pero traiciona el espíritu de la novela anterior mediante un proceso de sobreabundancia y esperpentización desmesurada. Hay en estas novelas mucho de *pastiche* y de *collage*, de ahí que resulte fundamental medir las dosis para no incurrir en un excesivo recargamiento.

dosis. Así, por ejemplo, Clot, al recordar a su padre, afirma lo siguiente: «Antes debía de querer decir antes de que muriera Franco y de que el Partido Comunista ganara las elecciones, antes de la invasión y de que se acabara el petróleo, antes del anglo obligatorio y de las alteraciones genéticas, de que inundaran la Castellana para construir el canal y de que mi padre se quedara ciego» (Reig, 2002: 20). Más adelante, intenta imaginarse un Madrid alternativo, otra realidad posible si no se hubiera dado dicho supuesto, lo que produce cierto regusto amargo, pues está describiendo la realidad existente fuera de la novela:

Tal vez en un mundo paralelo, el de lo que podría haber sido y no fue, un mundo en el que el Partido Comunista no hubiera ganado las elecciones y entonces Estados Unidos no habría invadido la península ibérica. Un mundo en el que no se hubiera acabado el petróleo ni se hubiese descifrado el genoma. Una vida diferente, con automóviles y monarquía constitucional, sin modificaciones genéticas ni leyes que las hicieran obligatorias. ¿Seríamos más o menos felices? No lo sé, a lo mejor también había atascos, igual que con las bicis, y castigos para los yonquis y los padres de discapacitados. A lo mejor también hablábamos en anglo (Reig, 2002: 98-99).

Ciertos componentes del texto, como la posibilidad de un presente y un futuro alternativos a partir de un pasado distinto pero factible, acaban por aproximar *Sangre a borbotones* al género de la *distopía*, que tiene sus mayores modelos en títulos como *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, y *La naranja mecánica* (1962), de Anthony Burgess, entre otros muchos.

Las alusiones literarias y cinematográficas son muy abundantes a lo largo de todo el texto. En ocasiones, la alusión es directa, como ocurre en el caso de *Hamlet*, *El resplandor*, *El sueño eterno*, *Con faldas y a lo loco*... Otras veces, en cambio, para llegar al reconocimiento se ha de partir de cierta complicidad, como cuando se reproducen las primeras frases de *Cien años de soledad*: «Habían pasado muchos años y, como si estuviera frente al pelotón de fusilamiento, me puse a recordar la primera vez que mi padre me llevó a conocer el hielo» (Reig, 2002: 19). Esta misma técnica la emplea también para rendir un homenaje velado a Ray Bradbury y François Truffaut, por un lado —«En el centro de la imagen había unos puntos rojos que, por su color intenso, debían de haber alcanzado una temperatura muy alta: Fahrenheit 451» (Reig, 2002: 35)—, y a Rafael Sánchez Ferlosio, por otro —«Un mes más tarde fui a su entierro. Desde una goleta con las velas teñidas de negro aventamos sus cenizas en el río Jarama, en el mismo remanso donde íbamos a nadar con quince años. Según contaban, allí se ahogó una chica en los años cincuenta, un accidente que dio mucho que hablar» (Reig, 2002: 105)—.

De todas maneras, esto supone sólo una pequeñísima muestra de lo que podemos encontrar en *Sangre a borbotones*, pues Reig es muy dado a este tipo de juegos intertextuales, y en todas sus novelas hay un buen número de guiños

y homenajes, cuando no citas casi literales, de sus autores y películas favoritos. Aparece también en esta novela una referencia tanto a la editorial en que se ha publicado —«Son regalos de mis lectores —me comentó con acrimonia y lengua de trapo (Reig, 2002: 45)»— como al editor de la misma —«Es don Lewis H. Visiedo, el segundo ejecutivo de Telefónica, tiene el cargo de vicepresidente, justo por debajo del C.E.O., don Javier Azpeitia, y con un puesto permanente en el Consejo» (Reig, 2002: 73)—.

Su obra no bebe directamente de la realidad, sino que en ella todo queda tamizado por la literatura y el arte. Se produce, pues, un ejercicio de sublimación, en el que todo está montado sobre algo preexistente, ya sean novelas, películas o poemas. Tampoco se trata de un ejercicio de culturalismo, sino de desmitificación de los grandes modelos, haciendo coincidir en un mismo espacio narrativo a héroes extraídos de las novelas de Marcial Lafuente Estefanía con autores consagrados. La realidad, en este sentido, sólo importa cuando llega a través del arte. Así, el Madrid que se nos presenta no es un lugar geográfico concreto, sino una creación literaria que bebe sobre todo de la literatura. Se trata, en definitiva, de un ejercicio de estilo, de una pirueta. No es una huida de la realidad, sino una apropiación de la misma a través del filtro de lo artístico, lo que transporta al lector a un mundo en el que coinciden un Madrid inundado y un bar de chatos, una gran multinacional y una antigua Orbea, el protagonista de una novela del oeste y un detective triste de bajos vuelos.

El inicio de la novela bebe directamente del género policíaco: Carlos Clot, un detective de oscuro pasado y futuro incierto acaba de aceptar el encargo de encontrar a una adolescente, Lovaina Leontieff. Sin embargo, pronto descubrimos que hay algunos elementos que no encajan con el esquema tradicional de la novela negra: «Los dos sabíamos que, fuera de un Precinto, las autoridades no tardarían en localizarla y entonces la neutralizarían genéticamente en los laboratorios de Chopeitia. Es la ley» (Reig, 2002: 11). Enseguida será el propio Clot el que saque al lector de dudas, ya que se refiere a un Madrid futuro —o, por lo menos, alternativo— en que la Castellana es un canal transitado por barcos y, a falta de petróleo, los ciudadanos se desplazan en bicicleta. Lo que ha ocurrido es que el género policíaco se ha mezclado con la ciencia-ficción, tal como ocurría en *Blade Runner* (1982), película de Ridley Scott que se basaba, a su vez, en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick. Así, por ejemplo, el piso de Clot recuerda en muchos aspectos al de Deckard, el cazador de replicantes: «Era asqueroso, sí, es verdad, pero el alquiler resultaba muy barato y yo no tengo manías. El casero tuvo que rebajarlo porque el anterior inquilino, Carlos Viloria, había tenido la ocurrencia de suicidarse in situ y luego los demás artistas-escritores no querían ocupar la vivienda. Son así de sensibles. Cuando llegué aún estaba la silueta de su cuerpo dibujada con tiza en el suelo» (Reig, 2002: 18).

Como suele ser habitual en este tipo de relatos, la historia personal del detective circula de manera paralela a los casos que ha de resolver, hasta que, en un determinado momento, ambas tramas confluyen. Desde el comienzo percibimos que Clot es un fracasado, pero las dimensiones de su fracaso sólo se irán perfilando a medida que transcurra la acción: «a mi edad, de casi todo hacía ya veinte años» (Reig, 2002: 56), afirma en una ocasión.

El protagonista es requerido para dos casos más: el primero, aparentemente rutinario, consiste en confirmar la presunta infidelidad de la esposa de Alfred J. Carvajal; el segundo, en cambio, es de cariz metaliterario, pues se trata de encontrar a un personaje fugado de la última obra de Phil Sparks, pseudónimo de Luis María Peñuelas, autor de novelas del oeste de las que se venden en los quioscos. El nombre del personaje: Mabel Martínez; el título de la novela: *Sangre a borbotones*.

También el ajedrez está presente en esta obra, así como una tertulia literaria en la que se reúnen los famosos «gepuntos», críticos especializados que nunca daban a conocer su primer apellido, sino que lo escondían tras una inicial seguida de un punto. Al empezar a buscar a Mabel Martínez, Clot pronto se tropieza con Manex Chopectia, el Presidente de Chopectia Genomics, un ser legendario y luciferino, cuya lugarteniente, Dee Dee Reeves, apodada *la Despiadada*, era «una mujer de dos metros de altura que iba siempre con la ropa interior por fuera» (Reig, 2002: 52). Sus investigaciones pronto le conducen hacia el famoso Protocolo 47, que probaba la financiación por parte de Telefónica de algunos experimentos ilegales de Chopectia Genomics. Pronto, sin embargo, dos de sus desaparecidas se convierten en cadáveres, la señora Carvajal y la joven Lovaina. A partir de ese momento, la vida privada de Clot, que tiene ciertas similitudes con la del propio Reig, cobra importancia en la trama.

La obra de Reig bascula entre unos extremos perfectamente reconocibles y entre unas fórmulas a las que el autor recurre una y otra vez, conformando un universo narrativo propio en cuyas páginas el lector atento descubrirá un buen número de citas, homenajes y guiños de Reig tanto a su propia obra como a la de sus escritores más admirados. Al tiempo que un ejercicio de creación, su producción literaria es una recreación constante de todos los libros que ha leído y a todas las películas que ha visto; no tanto un ejercicio intelectual como la plasmación de una memoria cultural.

Si comparamos las novelas de Reig con las de Elia Barceló, a quien se ha considerado la «Gran Dama española de la ciencia-ficción», descubriremos algunas diferencias notables en el modo de preparar el *roman fusion*. Hay en la autora alicantina un prurito de pureza estética que la lleva a tomarse esta nueva fórmula muy en serio y a no caer en la desmitificación, al menos en sus dos últimas novelas, ya que sí había parodia en *Consecuencias naturales* (1994), una novela de

ciencia-ficción sobre relaciones sexuales de carácter extraterrestre, con embarazo masculino incluido.

Elia Barceló ha empleado los conceptos de «novela interactiva» y «parque temático» para referirse a la que, hoy por hoy, es su obra más ambiciosa, *El vuelo del Hipogrifo*, cuya historia podría transformarse en un excelente guión para una aventura gráfica, ya que asistimos al viaje de iniciación de Katia Steiner en busca de su propia identidad a través de mundos reales, ficticios y literarios. La propia autora se ha referido a su novela en estos términos: «*El vuelo del Hipogrifo* es una novela fusión en la que, por medio de diferentes tradiciones narrativas (género policíaco, fantástico, épica culta, novela pastoril, folletín, etc.) se narra una historia llena de secretos por desvelar y misterios que resolver, con un ritmo rápido, personajes contemporáneos y creíbles y ambientada en diferentes lugares, unos existentes, otros no tanto». La novela transcurre entre Roma, Innsbruck, Alma —una isla de de la costa de Umbría, invención de la autora— y una serie de mundos pictórico-literarios a los que los personajes acceden a través de portales dimensionales. *El vuelo del Hipogrifo* despliega una amplia gama de recursos, fundamentalmente de estirpe literaria, y es, por lo menos hasta la fecha, la novela fusión de mayor empaque y aliento. Es una obra compleja en la que se superponen diversos niveles narrativos —uso de la primera y tercera personas, diarios, cartas...—, dando como resultado una novela única construida a partir de la adición de diferentes relatos. Según la autora, esta obra «es la novela que siempre quise escribir, es mi declaración de amor a la literatura, a los géneros narrativos, a la fantasía, al poder de la palabra para crear realidades alternativas» (*Ex Libris*, 2004: 92), de ahí que la llegue a considerar su *ars poetica*, «el resultado de toda una vida dedicada a la literatura, como lectora, estudiante, profesora, investigadora literaria y escritora» (*Ex Libris*, 2004: 93). Además, no debemos olvidar que la autora vive desde hace unos cuantos años en Innsbruck, desde donde ha tratado de crear «una novela cosmopolita, europea, que no se base en modelos estadounidenses; una novela donde los personajes hablan lenguas diferentes, viven en distintos países de Europa y son conscientes de su propia tradición» (*Ex Libris*, 2004: 93).

Aunque *El vuelo del Hipogrifo* tiene alrededor de cuatrocientas cincuenta páginas, Elia Barceló siempre se ha movido muy cómodamente entre los relatos fantásticos y las novelas cortas. A esta última variante se adscribe *El secreto del orfebre*, en la que, a pesar de su brevedad, la autora también ensaya un particular cóctel genérico. La novela ha sido escrita sobre la plantilla de *Regreso al futuro*, trilogía dirigida por Robert Zemeckis cuyas entregas se estrenaron en 1985, 1989 y 1990, respectivamente. De todas maneras, el referente cinematográfico sólo es el punto de partida, ya que *El secreto del orfebre* es, al menos en su esquema, una novela rosa o de amor orquestada sobre la excepcionalidad de un bucle temporal; pero, en el fondo, todo eso sólo es un marco para reflexionar sobre los dos grandes



temas que en el mundo han sido: *eros* y *thanatos*. Esta novela corta, que ha entusiasmado a Fernando Marías, también bebe de la tradición de la novela de artista, pues el personaje principal es orfebre.

En el mejor momento de su carrera profesional, el protagonista decide regresar a la ciudad de su infancia, Villasanta de la Reina, en la región de Umbría, «el país de las leyendas, según reza nuestro eslogan turístico» (Barceló, 2003b: 13), antes de partir hacia Nueva York para empezar una nueva vida. Desde el principio, parece que al protagonista no lo mueve su voluntad, sino un destino inexorable: «aquella noche en la que mis decisiones no importaban porque todas habían sido tomadas como desde fuera, desde otra instancia que supiera lo que yo ignoraba» (Barceló, 2003b: 25). Son tres los tiempos narrativos que confluyen en *El secreto del orfebre*: 1999, 1974 y 1952. Toda la historia la cuenta el protagonista desde Nueva York, en los últimos días de 1999. Las alusiones a 1974 corresponden a la adolescencia del personaje, cuando tuvo un *affaire* con una mujer soltera, Celia Sanjuán, pero la presencia del personaje en 1952 se produce gracias a un salto temporal que él no puede controlar –como tampoco podían los tripulantes del Nimitz en *El final de la cuenta atrás* (1980)–. El desenlace adopta la forma del *happy end* de Hollywood, cuando queda abierta la posibilidad de que los amantes, burlando de nuevo al destino, se encuentren en la terraza del Empire State Building, tal como ocurría en *Tú y yo* (1957) y, más recientemente, en *Algo para recordar* (1993).

Creo que es precisamente en esta práctica, la relectura y recombinación de elementos preexistentes, donde radica la fortuna del *roman fusion*, que, si bien no es una creación *ex novo*, presenta una nueva forma de heredar las tradiciones literaria y cinematográfica, reinventándolas una vez más para el lector, que queda convertido en cómplice, pues comparte con el novelista muchos de los elementos que conforman su mundo narrativo. Ahora bien, si no es una fórmula nueva, ¿dónde están los antecedentes? Por supuesto, en la literatura hispanoamericana, sobre todo en autores como Borges, Bioy Casares, Cortázar, Fuentes o García Márquez; también en la narrativa europea, de donde proceden los términos *roman fusion* y *slipstream*. El problema, sin embargo, se plantea a la hora de rastrear la prehistoria literaria de la novela fusión en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. Elia Barceló, por ejemplo, apunta sobre todo a Gonzalo Torrente Ballester, y concretamente a *Don Juan* (1963), *La saga/fuga de J. B.* (1972) y *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), en las que el autor ferrolano combina géneros diversos, ensaya la parodia y se atreve con la ciencia-ficción y el espionaje, fórmulas y técnicas que seguirá empleando en su obra posterior, como en la intriga policíaca de *La muerte del decano* (1992).

Tanto Elia Barceló como Rafael Reig se han mostrado de acuerdo en reconocer la importancia de Eduardo Mendoza en la narrativa española del último

cuarto del siglo XX, pero ambos creen que el autor lo dio todo en su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Mendoza, hasta cierto punto, puede ser considerado como modelo de la novela posmoderna en España. El *roman fusion* sólo ha podido existir tras la posmodernidad, pues supone una lectura consciente de ella y asume sus presupuestos sin necesidad de indagar en ellos. Hay algo de fusión en el tono irónico y el juego de perspectivas que predominan en *La verdad sobre el caso Savolta*, pero mucho más en las novelas protagonizadas por ese personaje innominado, residente habitual de un frenopático: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). En esa trilogía, Mendoza parodia el género policiaco y perfila un particular detective, con escasas luces, que se tropieza con la verdad gracias a sus equívocos y confusiones. Aunque la crítica le ha prestado poca atención, *La isla inaudita* (1989) es una novela de gran interés, en la que el novelista barcelonés dibuja una Venecia insólita, distópica y desconcertante, por la que se pasea un Fábregas en plena crisis de identidad. La novela merece la pena, aunque sea tan sólo para ver cómo Mendoza ha sabido desenvolverse en un escenario tan recurrente de la cultura occidental. Más relacionados con el *roman fusion* se encuentran los textos de *Sin noticias de Gurb* (1991) y, principalmente, *El último trayecto de Horacio Dos* (2002), nacidos para ser publicados en la prensa, pero que no pierden interés al haber sido reunidos en sendos volúmenes, caracterizados por su intención desmitificadora: Gurb es un extraterrestre aterrizado en la Barcelona preolímpica con el cuerpo de Marta Sánchez, mientras que Horacio Dos es el comandante de un crucero espacial que prácticamente va a la deriva con un pasaje de Delincuentes, Mujeres Descarriadas y Ancianos Improvidentes.

Las relaciones que existen entre la obra de Mendoza y los autores del *roman fusion* aquí referidos pueden ser más o menos directas, más o menos explícitas, pero creo que las novelas de Reig –principalmente, ya que Elia Barceló no practica la parodia en su receta de fusión– y las de Mendoza están alimentadas por un mismo espíritu de desmitificación y distanciamiento con respecto a la realidad, fuente constante de incongruencias y absurdos.

Lo cierto es que prácticamente todos los novelistas con una obra lo suficientemente extensa han practicado este tipo de ejercicios o juegos literarios, aunque no de una manera sistemática y no como centro creativo de su carrera literaria. En ese sentido, podríamos referirnos a algunas novelas de Juan José Millás o Antonio Muñoz Molina, ya que ambos se han atrevido a visitar géneros como el policiaco. Recordemos, si no, *Papel mojado* (1983) o *No mires debajo de la cama* (1999), del primero. En cuanto a Muñoz Molina, podemos destacar *El invierno en Lisboa* (1987), donde se recrea una atmósfera propia del cine negro; *Beltenebros* (1989), un relato de espías; *Los misterios de París* (1992), un folletín publicado previamente como tal; o *Plenilunio* (1997), un *psycho-thriller* con altas dosis de reflexión.

Durante mucho tiempo, el género policíaco en España ha estado abocado a convivir con las novelas románticas y las del oeste, que, por otra parte, siguen teniendo grandes tiradas y se han conformado con una vida alejada de las librerías, limitándose a los espacios reducidos de los quioscos, donde comparten espacio con una amplia oferta editorial. Sin embargo, hay algunos detectives literarios de producción nacional que han conseguido abandonar esa zona marginal. Aunque Ricardo Landeira ha encontrado antecedentes del detective literario en «Una anti-gualla de Sevilla», del duque de Rivas, lo cierto es que todo arranca de Arsène Lupin, el personaje de Poe, y, en España, de los intentos de Emilia Pardo Bazán o de las crónicas criminales de Benito Pérez Galdós, bien conocidas por Rafael Reig, que, como se ha dicho, se ha encargado de editarlas.

Los precedentes de Carlos Clot, el protagonista de *Sangre a borbotones*, son los personajes de la novela negra clásica, pero también los detectives de la tradición hispánica, que ya han merecido monografías como las de Colmeiro y Vázquez de Parga. En este sentido, la fusión más original dentro del género policíaco en España la logra Francisco García Pavón en los años sesenta, al crear una fórmula detectivesca de ámbito rural a partir de un modelo eminentemente urbano. La pareja protagonista de sus novelas está formada, de acuerdo con el magisterio de Conan Doyle, por un peculiar Watson, don Lotario, veterinario sin trabajo a causa de la mecanización del campo, pero propietario de un flamante *seilla* en el que llevaba al infalible Manuel González, alias *Plinio*, trasunto de Sherlock Holmes con uniforme y jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso. *Plinio* protagoniza diecinueve cuentos, ocho novelas largas y cuatro novelas cortas, distribuidas en los volúmenes siguientes: *Historias de Plinio* (1968), *El reinado de Witiza* (1968), *El rapto de las sabinas* (1969), *Las hermanas coloradas* (1970), *Nuevas historias de Plinio* (1970), *Una semana de lluvia* (1971), *Vendimiario de Plinio* (1972), *Voces en Ruidera* (1973), *El último sábado* (1974), *Otra vez domingo* (1978), *El hospital de los dormidos* (1981) y *Cuentos de amor... vagamente* (1985).

Otro ilustre detective de las letras españolas es Pepe Carvalho, de ascendencia gallega pero con residencia en Barcelona. Manuel Vázquez Montalbán lo hizo nacer en *Yo maté a Kennedy* (1972), pero, tal como le sucedió a *Plinio*, también Carvalho fue reajustándose hasta quedar según lo conocemos hoy, y reapareció en *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981), entre otras muchas.

Alejadas de las de Rafael Reig están las obras de autores como Álvaro Cunqueiro y Ana María Matute, que, sin embargo, recuerdan en muchos aspectos a *El vuelo del Hipogrifo*, de Elia Barceló. Ése es el caso de Ana María Matute, quien, cuando volvió a publicar tras un largo silencio, sorprendió a sus lectores con los mundos míticos de *Olvidado rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000).

Poco importa si ha habido efectivamente influencia unívoca o recíproca entre todos estos autores, lo fundamental es comprobar cómo la novelística española ha conseguido abrirse no sólo a otras literaturas o tradiciones, sino también a distintas artes y a fenómenos de nueva acuñación. Ahora hay cierto interés editorial por publicar novelas fusión, fórmula o técnica que ha ido impregnando la narrativa del último cuarto del siglo XX, lo que ha dado como resultado una radicalización, no siempre en el sentido de la parodia o de la ruptura de esquemas narrativos.

Próximos en edad –y en afinidades, y en sello editorial...– a Rafael Reig y Elia Barceló se encuentran Javier Azpeitia (Madrid, 1962) y Antonio Orejudo (Madrid, 1963), pero, si en algún momento se consolida el *roman fusion* como marbete para referirse a cierta novelística española del siglo XXI, será necesario incluir a otros muchos autores. Hay, con todo, una última condición que deben cumplir los autores del *roman fusion*: todos los que conozco han estudiado filología, proceden del ámbito académico –casi siempre universitario– y confeccionan textos en los que se deja traslucir su amor por la literatura, compartido con otras muchas artes. No hay en ellos, por último, ninguna separación entre su dedicación profesional a la investigación literaria y su labor como novelistas, como si una fuera prolongación, extensión o ampliación de la otra. «No digo más», Carlos Clot *dixit*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Las vírgenes locas*, ed. de Rafael Reig, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.
- ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- BARCELÓ, Elia, *Consecuencias naturales*, Madrid, Miraguano, 1994.
- *La mano de Fatma*, Barcelona, Alba, 2001.
  - *El vuelo del Hipogrifo*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
  - *El almacén de las palabras terribles*, Zaragoza, Edelvives, 2003a.
  - *El secreto del orfebre*, Toledo, Lengua de Trapo, 2003b.
  - *La roca de Is*, Barcelona, Edebé, 2003c.
  - *Si un día vuelves a Brasil*, Barcelona, Alba, 2003d.
  - *Disfraces terribles*, Madrid, Lengua de Trapo, 2004a.
  - *El contrincante*, Barcelona, Minotauro, 2004b.
- BARCELÓ, Elia y Alan Dean FOSTER, *Premio UPC 199. Novela corta de ciencia-ficción*, Barcelona, Ediciones B, 1994.
- COLMEIRO, José F., *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- DICK, Philip K., *Blade Runner. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Barcelona, Planeta, 2001 [1986].
- «Entrevista con Elia Barceló», *Ex Libris. Revista de Poesía*, Universidad de Alicante, 5 (2004), pp. 89-97.
- GRACIA, Jordi (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 2000.
- LANDEIRA, Ricardo, *El género policíaco en la literatura española del siglo XIX*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- LANGA PIZARRO, Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El crimen de la calle Fuencarral. El crimen del cura Galeote*, ed. de Rafael Reig, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2003.
- REIG, Rafael, *Esa oscura gente*, Madrid, Exadra, 1990.
- *Marilyn (autobiografía apócrifa)*, Gijón, Júcar, 1992.
  - *La fórmula Omega. Una de pensar*, Madrid, Lengua de Trapo, 1998.
  - *Sangre a borbotones*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
  - *Guapa de cara*, Madrid, Lengua de Trapo, 2004.
- ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, 2001.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 8/1. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española contemporánea 1940-1995*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la literatura española actual. II. La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- TELOTTE, J. P., *El cine de ciencia ficción*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los mitos de la novela criminal. Historia y leyenda de toda la literatura de criminales y detectives desde Poe hasta la actualidad*, Barcelona, Planeta, 1981.
- *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993.



## **LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA EN LA TRANSICIÓN Y EN LA DEMOCRACIA**

Mar LANGA PIZARRO

U. I. de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Alicante)

Hace treinta años de la muerte de Franco, y veinte de la eclosión de lo que se llamó «la nueva narrativa española», epígrafe bajo el que se pretendía agrupar a un grupo llamativamente nutrido de escritores que habían optado por la prosa de ficción, y estaban obteniendo el favor del público y de buena parte de la crítica. El paso del tiempo ha permitido formular algunas características de la narrativa de este periodo: la proliferación de cuentos y novelas cortas, la recuperación del placer de contar historias, la simplificación de estructuras, la diversidad de temas y estilos, el individualismo, y la presencia de protagonistas insatisfechos.

Además, parece certificado el declive de la novela experimental (que, sin embargo, ha seguido teniendo cultivadores como Miguel Espinosa, Juan Benet, Julián Ríos y Aliocha Coll), frente al auge de la novela de género, fundamentalmente la policiaca (con el magisterio de Manuel Vázquez Montalbán, y nombres consolidados como Eduardo Mendoza, Juan Madrid y Andreu Martín) y la de tema histórico (cultivada por veteranos como Gonzalo Torrente Ballester y Jesús Fernández Santos, y por narradores más jóvenes, como Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina y Lourdes Ortiz).

En muchas ocasiones, no obstante, se trata de géneros impuros, en que los rasgos de una determinada tendencia se ven mezclados con los de otra: encontramos narraciones en las que confluyen temas y recursos de la novela histórica, policiaca y de aventuras (Arturo Pérez Reverte, Matilde Asensi), creaciones culturalistas con evocaciones históricas (Antonio Colinas, Jesús Ferrero, Javier Marías), trazos líricos e intimistas en el relato de hechos pasados (Julio Llamazares). his-



toria embutida en el memorialismo (Jorge Semprún)... De cualquier modo, la vertiente histórica, en sus más diversas expresiones (pura o impura; de la intrahistoria o propiamente histórica; tradicional o innovadora), ha sido una de las más cultivadas y de las mejor acogidas de la narrativa española desde 1975. Por eso, no es ocioso acercarnos a la evolución de la «novela histórica», antes de centrarnos en algunos de sus representantes actuales.

## Historia del género

Llamamos novela histórica a aquella que trata de reproducir de modo verosímil una determinada época del pasado, preferentemente no vivida por el autor. Para ello, conjuga lo real y lo inventado, las técnicas historiográficas y las novelescas. Del peso que tengan los asuntos históricos y las pretensiones literarias dependerá que la obra se adscriba a este subgénero, o pertenezca a la categoría de las memorias, los diarios, las biografías, las crónicas, las leyendas, las novelas costumbristas, etc.

Y es que la unión de documentación y fantasía se halla en obras de todos los tiempos, desde los mismos orígenes de las culturas escritas: la escritura fue el medio para fijar los hechos que interesaba recordar a una comunidad, pero esa «verdad histórica», en sus comienzos, se tiñó de leyendas, de imaginación, de datos manifiestamente falsos... Así pues, se puede considerar que la novela histórica cuenta con antecedentes como la epopeya, la épica, las crónicas medievales, las prosificaciones de cantares de gesta, y las novelas de caballerías.

Sin embargo, lo que hoy conocemos como «novela histórica» no surge hasta finales del siglo XVIII, y no alcanza su primer momento de esplendor hasta principios del siglo XIX. Como explicó György Lukacs en su célebre estudio *La novela histórica* (1936), es un subgénero que se ve impulsado por la Revolución Francesa (el desarrollo de la burguesía provocó el sentimiento popular de ser parte de la Historia) y el Romanticismo (con su insatisfacción, su indagación en el pasado y el auge de los nacionalismos).

Tras las novelas dieciochescas de marco histórico y finalidad didáctica (Pedro de Montengón, *El Rodrigo*), el siglo XIX trajo consigo el interés por reconstruir el pasado a través de la narrativa de ficción. Y el paradigma son las obras del escocés Walter Scott (1771-1832), quien, desde el nacionalismo romántico, indagó en la Historia escocesa (*Waverley*, 1814) e inglesa (*Ivanhoe*, 1820), y encontró en ellas un refugio y un modo de reinterpretar y criticar el presente. El éxito del subgénero se hizo patente en toda la literatura finisecular occidental, tanto romántica como realista: encontramos valiosas aportaciones en Francia (Victor Hugo, *Nôtre-Dame de París*; Alexandre Dumas, *Los tres mosqueteros*; Gustave Flaubert, *Salambô*), Italia (Alessandro Manzoni, *Los novios*), Rusia (Alexandr Pushkin, *La*

*hija del capitán*; Lev Tolstói, *Guerra y paz*), Alemania (Theodor Fontane, *Antes de la tormenta*), Polonia (Alexander Glowacki, *Faraón*; Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*), Estados Unidos (James Fenimore Cooper, *El último mohicano*)... El rasgo que identifica estas obras es la presencia de un narrador, generalmente extradiegético, que construye un mundo literario en el que conviven unos «héroes medios» que acaban triunfando.

Tampoco los escritores españoles se mantuvieron al margen de esa moda: en la segunda década del siglo XIX, novelistas emigrados como Valentín Llanos y Telesforo de Trueba y Cossío escribieron sus novelas históricas en inglés; y el anónimo autor de *Jicotencal* publicó en Filadelfia el relato de la conquista de Hernán Cortés. Ya plenamente románticas son *El doncel de don Enrique el Doliente* (Mariano José de Larra), *Sancho Saldaña* (José de Espronceda) y *El señor de Bembibre* (Enrique Gil y Carrasco). Manuel Fernández González, con sus obras por entregas, representa el paso del Romanticismo al Realismo. Dentro de este último movimiento, destacan los cuarenta y seis *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. Y también algunos de los principales escritores del primer tercio del siglo XX contribuyeron al desarrollo de este subgénero: Pío Baroja (*Memorias de un hombre de acción*) y Ramón María del Valle-Inclán (con las trilogías *La guerra carlista* y *El ruedo ibérico*) son dos de los mejores ejemplos.

Con la Guerra Civil, el panorama intelectual español se empobreció, como consecuencia del exilio, la censura, la crisis editorial y la penuria generalizada. En la primera postguerra, convivieron las obras testimoniales y conformistas con la novela estilizante y la vuelta al realismo decimonónico. La contienda bélica se convirtió en foco de interés tanto de las novelas escritas por los vencedores (Agustín de Foxá, *Madrid, de corte a checa*, 1938; José María Gironella, con la trilogía formada por *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos* y *Ha estallado la paz*, 1953-1966) como de las publicadas por los exiliados (Ramón J. Sender, con las nueve novelas de *Crónica del alba*; Arturo Barea, con las tres de *La forja de un rebelde*; Max Aub con las seis de *El laberinto mágico*; Manuel Andújar, con las tres de *Vísperas*)... Al margen de eso, el subgénero no vivió sus mejores momentos: la actitud crítica del realismo social de los años cincuenta se centró en mostrar la cotidianidad del momento; y la experimentalidad de los sesenta y los primeros setenta se volcó más en el desarrollo formal que en la temática.

Mientras, el panorama internacional ofrecía muestras del género tan interesantes y dispares como las de Robert Graves (*Yo, Claudio*, 1934), Mika Waltari (*Sinuhé, el egipcio*, 1945) y Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*, 1951). Y, en la América de habla hispana, se iban forjando la «novela del dictador» y la que Seymour Menton (*La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, 1993) dio en llamar «nueva novela histórica hispanoamericana», representadas

por autores como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (*El señor presidente*, 1946), el cubano Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962), el argentino Manuel Mújica Láinez (*Bomarzo*, 1962), el paraguayo Augusto Roa Bastos (*Yo, el Supremo*, 1974), el colombiano Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*, 1989), el peruano Mario Vargas Llosa (*La fiesta del Chivo*, 2000)... Muchos de ellos abandonaron los presupuestos instituidos por la novela histórica decimonónica para decantarse por narradores intradieгéticos que rompen con el realismo, desmitifican a los héroes, cuestionan la historia oficial, insertan anacronismos e integran lo real y lo inventado.

### **La novela histórica española durante la transición: 1975-1982**

Durante la transición, cuatro hechos favorecen el desarrollo de la novela histórica española: el deseo de conocer el pasado desde otra perspectiva, la desaparición paulatina de la censura, la disminución de la experimentalidad en pro de la recuperación del placer de narrar, y el apogeo del género en todo el mundo. Aunque podemos rastrear esos rasgos en novelas de los últimos años del franquismo (*Si te dicen que caí*, 1973, de Juan Marsé), se considera que la obra que inaugura la narrativa de la transición es *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza. Se produce en ella una evolución desde las técnicas experimentales de los primeros capítulos (desorden cronológico, contrapunto, punto de vista múltiple) hacia la narración de una historia (una sola voz narrativa, linealidad). Además, esta novela combina los recursos de la trama policiaca con la recreación documentada de hechos históricos (la tensión social de Barcelona entre 1917 y 1919). Y sus pretensiones literarias no excluyen el uso de registros populares procedentes del folletín y la novela rosa. Toda una mezcla que conquistó a lectores y críticos, e inició una reconciliación entre el público y los novelistas españoles.

Estos últimos adquirieron la libertad de no tener que demostrar constantemente «de qué lado estaban», lo cual contribuyó a la heterogeneidad de asuntos, recursos y posturas. Sin embargo, el tema de la Guerra Civil y de sus consecuencias fue uno de los más desarrollados por la narrativa de la transición. Entre quienes lo acogieron en sus obras se encuentra Manuel Villar Raso (1936), con *La Pastora, el maqui hermafrodita* (1978), que narra la resistencia activa contra la dictadura; y la colección de relatos *La casa del corazón* (2001), que conforma una novela poética y nostálgica sobre un niño de la postguerra. Claro que, desde la recreación histórica o la testimonial, Villar Raso ha abordado también otros temas: la situación política, en *Hacia el corazón de mi país* (1977); el terrorismo, en *Comandos vascos* (1980); la aventura de los moriscos españoles en el norte de África, en *Las Españas perdidas* (1983); la locura de la conquista, en *El último*

*conquistador* (1992); y la situación africana, en *Donde ríen las arenas* (1994), *El color de los sueños* (1999) y *La mujer de Burkina* (2001).

El creciente individualismo y la variedad temática no evitaron la profusión de obras sobre un tema que la transición debía revisitar: sólo entre 1975 y 1982, se han contabilizado más de ciento setenta novelas sobre la Guerra Civil. Casi una obsesión para los novelistas que, ya en 1978, parodiaba Juan Marsé (1933) por medio de una sátira política en la que un falangista revisaba su pasado: la metanovela *La muchacha de las bragas de oro*.

Se publicaron obras de política-ficción, como *En el día de hoy* (1976), donde Jesús Torbado (1923) imaginó la España posterior a la victoria republicana en la guerra, a través de un relato lineal y paródico. Hubo manipulaciones de la verdad histórica, como las novelas de Carlos Rojas (1928), quien mezcló documentación, fantasía y un lenguaje depurado tanto en *Mein Führer, mein Führer* (1975) como en *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1979) y en *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977). Se usó la ficción para ajustar cuentas con la política del exilio: en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y en su continuación, *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), Jorge Semprún (1923) narró los enfrentamientos del PCE que condujeron a la expulsión del autor. El barniz histórico ayudó a reconstruir la infancia (Asenjo Sedano, *Conversación sobre la guerra*, 1977). Y se recurrió al humor para abordar el franquismo, como sucede en *Crónicas y milagros de Óscar Ferreira, caudillo* (Gabriel Plaza Molina, 1978), y en *Fábula de la ciudad* (1979) y *Bajo palio* (1983), de Ramón Hernández (1935). También combinó humor, elementos fantásticos y temas históricos Juan Pedro Aparicio (1941): en *Lo que es del César* (1981), llega a la parodia macabra para plantear el embalsamamiento del cerebro del general Longuero (trasunto de Franco) con el fin de que siga mandando; en *La forma de la noche* (1994), aborda la Guerra Civil desde una sátira sociopolítica que combina historia, leyenda y mito; y en *Qué tiempo tan feliz* (2000), la indagación de la condición del escritor se produce a través de la memoria del franquismo y la democracia.

La auténtica renovación de la novela histórica española desde la muerte de Franco se produjo en la narrativa de Raúl Ruiz (1947-1987), con su amalgama de documentación, sueños, fantasía e invención libre. Los personajes intemporales de sus obras recorren la historia para crear una parodia mítica de la cultura occidental en la trilogía compuesta por *El tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI, relación inverosímil de un papado infinito* (1981) y *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat* (1984). Y varios narradores conviven en *Los papeles de Flavio Alvisi* (1985).

Como puede deducirse, el de novela histórica es un concepto elástico, que abarca desde obras rigurosamente documentadas hasta otras en que la recons-

trucción de la historia es un modo de cuestionarla, de parodiarla o de tomarla como excusa para analizar el presente. Parte de la producción de Lourdes Ortiz (1943) sirve de ejemplo de esta última tendencia: *Luz de la memoria* (1976) reúne algunos recursos experimentales con el testimonialismo crítico al retratar el progresismo español de los últimos años del franquismo; *Urraca* (1982) recurre a la historia medieval para analizar las relaciones entre la mujer y el poder político; y de nuevo la presencia femenina es vital en la recreación del Imperio Romano acometida en *La liberta* (1999).

Del afán de reconstruir diversos momentos del pasado participaron autores como Jesús Fernández Santos (1926-1988), que noveló la Edad Media (*La que no tiene nombre*, 1978), los Siglos de Oro (*Extramuros*, 1978), la Guerra de la Independencia (*Cabrera*, 1981) y la etapa anterior a la Guerra Civil (*Los jinetes del alba*, 1984); Eduardo Alonso (1944), que narró la prisión de Quevedo para plantear el problema de la libertad (*El insomnio de una noche de invierno*, 1982), dio una visión humorística del franquismo (*El mar inmóvil*, 1981), reconstruyó satíricamente dos épocas (*Los jardines de Aranjuez*, 1986) y presentó el Madrid de Carlos III (*La flor del jacarandá*, 1991); y Carlos Pujol (1937), que reconstruyó la Roma de finales del siglo XVIII (*La sombra del tiempo*, 1981), se centró en la guerra carlista (*Un viaje a España*, 1983), y recreó la vida de una anciana añorante de la época del Imperio (*El lugar del aire*, 1984).

### La novela histórica española durante la democracia

Hacia 1982 acaba la transición democrática: es el final de la euforia, el momento de replantearse los problemas con más objetividad. Para entonces, la vuelta a la narratividad es un hecho que convive con la incertidumbre finisecular y posmoderna, la falta de valores y las dudas en torno a «la verdad histórica». Los narradores occidentales acogen estas ideas en sus obras, y triunfan con novelas en las que los recursos del subgénero histórico se mezclan con las tramas de investigación: el éxito de las novelas de Umberto Eco es sólo uno de los paradigmas más conocidos.

Dentro de ese contexto internacional, los autores españoles continúan escribiendo, publicando, alcanzando premios y ganando lectores con novelas de tema histórico. Y, aunque los asuntos se siguen diversificando, los de la Guerra Civil y el franquismo todavía aparecen en buen número de narraciones de muy diversos planteamientos: del realismo tradicional de Juan Benet (1927-1993) al presentar la contienda republicana en Región (*Herrumbosas lanzas*, 1983-85), a la postura testimonial y crítica de José Eduardo Zúñiga (1929) en los volúmenes de relatos *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *La tierra será un paraíso* (1989), pasando por el tratamiento imaginativo de algunos escritores de la generación del medio

siglo, como Juan Marsé (sus memorias ficticias *Un día volveré*, 1982; la novela de intriga *Ronda del Guinardó*, 1984; y los relatos de *Teniente Bravo*, 1987).

Además, hay posturas irónicas, como la de Isaac Montero (1936) al mostrar la inmoralidad generada por la contienda (*Pájaro en una tormenta*, 1984), o al relatar la doble vida de un militar republicano durante el franquismo (*Ladrón de lunas*, 1998). Y la guerra se convirtió en un marco casi legendario tanto en la producción de los autores mayores (Cela, *Mazurca para dos muertos*, 1983) como en las de los más jóvenes: Julio Llamazares (1955), que optó por la novela sin abandonar algunas de las constantes de su poesía (la importancia del tiempo, la soledad y la memoria; y el léxico y el simbolismo del mundo campesino), en *Luna de lobos* (1985) se acercó a los maquis en cuatro momentos históricos.

Como Llamazares, otros representantes de lo que se denominó «el grupo leonés» optaron por la novela histórica. Así, la prosa del también poeta Luis Mateo Díez (1942) apuesta por la recuperación de tradiciones provincianas a través de personajes fracasados: recreó la vida española decimonónica en las dos novelas cortas de *Apócrifo del clavel y de la espina* (1977), la cotidianidad durante el franquismo en *Las estaciones provinciales* (1982), y el medio siglo en *La fuente de la edad* (1986). Por su parte, José María Merino (1941), que fue uno de los que antes usaron las técnicas experimentales para indagar en el problema de la identidad, utilizó la documentación histórica en la novela *Las visiones de Lucrecia* (1996), centrada en el siglo XVI. Además, es autor de la trilogía para jóvenes *Crónicas mestizas* (1986-88, reunidas en libro en 2002) formada por *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol*, donde seguimos las aventuras del adolescente mestizo Miguel Villacel Yölotl, hijo de un compañero de Cortés y de una indígena mexicana.

Entre los poetas que apostaron por la novela histórica en los años ochenta, cabe citar a José Antonio Gabriel y Galán (1940-1993), con *El bobo ilustrado* (1986) y su retrato de la época de la Guerra de la Independencia; Félix de Azúa (1944), con *Mansura* (1984) y su narración imaginativa de una cruzada catalana a mitad del siglo XIII, *Cambio de bandera* (1991) y su acercamiento a la figura del «patriota», y *Momentos decisivos* (2000) y su recreación de la Barcelona de los años sesenta; y Antonio Enrique (1953), autor de *La armónica montaña* (1986), una compleja obra simbólica y culturalista con vocación de novela total, que describe la historia de Granada y la vida del ser humano.

Gran impulsor del género fueron los premios literarios. En los años ochenta, tanto los comerciales como los de la crítica y de las instituciones se fijaron en ella: finalistas o ganadoras quedaron obras tan dispares como la primera novela de Paloma Díaz-Mas (1954), *El rapto del santo Grial* (1984), quien volvió a recurrir a los temas históricos en *La tierra fértil* (1999); la unión de historia y fantasía de *Las joyas de la serpiente* (1984), de Pilar Pedraza (1951), quien más tarde analiza

ría el siglo XVII en *La fase del rubí* (1987); y la recreación de la vida y la muerte del conde de Villamediana, *Decidnos, ¿quién mató al conde?* (1987), de Néstor Luján (1922-1995), quien volvió a centrarse en los Siglos de Oro en *Por ver mi estrella María* (1988) y *La cruz en la espada* (1996), y en el XVIII en *Casanova o la incapacidad de perversión* (1989).

Un género que se estaba convirtiendo en éxito de ventas no podía pasar inadvertido para el premio Planeta que, entre 1985 y 1988, se decantó siempre por novelas históricas. En 1985, se fijó en Juan Antonio Vallejo Nájera (1926-1990) con *Yo, el rey*, una fiel crónica del breve reinado de José I, que tiene su continuación en *Yo, el intruso* (1987). Un año después, premió a Terenci Moix (1943) por su relato de la antigüedad clásica y del amor de Cleopatra y Marco Antonio, *No digas que fue un sueño*, que constituyó un auténtico éxito editorial para un autor que volvió a los temas históricos en 1988, con *Sasia la viuda* y *El sueño de Alejandría*, y se sumergió en el Egipto faraónico con *El amargo don de la belleza* (1996) y *El arpista ciego* (2002). Tanto la novela galardonada como la finalista de 1987 fueron de tema histórico: *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán (1948), recreaba las aventuras de un caballero medieval en África, antes de que su autor publicara otras obras de este subgénero, como *Yo, Anibal* (1988), *Yo, Nerón* (1991), *El enigma de Colón y los descubrimientos de América* (1991) y *Cleopatra, la serpiente del Nilo* (1993); por su parte, Fernando Fernán-Gómez (1921) se acercaba por primera vez a la novela con su obra finalista en aquella edición, *El mal amor*, pero siguió acogiendo los temas de la historia en obras narrativas como *La cruz y el lirio dorado* (1998) y *Capa y espada* (2001). En 1988, Ricardo de la Cierva (1926) quedó finalista del Planeta con *El triángulo* (centrada en la época de la Guerra de la Independencia), que tuvo su continuación en *El triángulo II* y *El triángulo III*; y, en 1990, el galardón fue para la primera novela de Antonio Gala (1936), *El manuscrito carmesí*, donde se recrea el siglo XV a través del reinado de Boabdil.

La buena acogida del género contribuyó a que algunos escritores veteranos alcanzaran la fama durante la democracia. Así, un autor de tan larga trayectoria como José Luis Sampedro (1917) logró el reconocimiento con *Octubre, octubre* (1981), una novela compleja y elaborada, en que la indagación en los años anteriores a la Guerra Civil es un medio para investigar en la naturaleza humana. Más tarde, Sampedro repitió éxito de ventas con *La sonrisa etrusca* (1985), con la que comenzó la trilogía «Los círculos del tiempo», que se completa con una novela que recrea el Egipto del siglo III (*La vieja sirena*, 1990), y otra que se centra en los comienzos de la Segunda República (*Real Sitio*, 1993). Y también la narrativa histórica sirvió de trampolín a José Esteban (1936), autor de una novela sobre la revolución española de 1820, *El himno de Riego* (1984), y de otra sobre el exilio tras la Guerra de la Independencia, *La España Peregrina* (1985). Ambas analizan

la proyección del pasado sobre el presente para defender la libertad: el mismo objetivo que persiguen las obras de Juan José Armas Marcelo (1946), que narró la demencia de los conquistadores españoles en *Las naves quemadas* (1982), y noveló los años que medían entre la independencia de Cuba y el fin de la dictadura franquista, en *El árbol del bien y el mal* (1985).

Incluso autores veteranos plenamente consagrados optaron por indagar en la historia para construir sus novelas. Es el caso de Miguel Delibes (1920), que se acercó a la Guerra Civil con *377 A, madera de héroe* (1987), y alcanzó una de sus cimas narrativas novelando sobre la inquisición y el erasmismo español en el siglo XVI, en *El hereje* (1998). Y es el caso también de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), que con *Crónica del rey pasmado* (1989) se aproximó humorísticamente a la España de Felipe IV.

Conviven las obras que sirven para reflexionar y para analizar el presente con las ficciones en las que la historia es un modo de escapismo temporal, como las de Fernando Sánchez Dragó (1936): *El Dorado* (1984), *Las fuentes del Nilo* (1986) y *La prueba del laberinto* (1992). Hay aportaciones puntuales al género, junto a autores casi plenamente dedicados a él, como Juan Eslava Galán y Terenci Moix. Y, desde mitad de los años ochenta, Arturo Pérez-Reverte (1951) da con la fórmula para arrasar en ventas sin renunciar necesariamente a unos mínimos de calidad: la mezcla del argumento histórico con una trama policiaca y unos recursos folletinescos. Ya *El húsar* (1986), que se acercaba a la época de la guerra de la Independencia, y *El maestro de esgrima* (1988), que mostraba el ambiente político de 1868, desarrollaban esa mezcla, que empezó a ser rentable con *El maestro de esgrima*, y llevó a su autor a convertirse en un fenómeno editorial con *La tabla de Flandes* (1990), novela que fue considerada entre las mejores del año en varios países, y premiada en diversos lugares de Europa. Trufadas por incursiones en otros subgéneros narrativos, Pérez Reverte repitió la unión de aventura, intrigas y pinceladas de historia: en *El club Dumas* (1993), nos traslada al XVII; y en *La piel del tambor* (1995), construye una intriga eclesiástico-policial. Trató de homenajear la literatura de espadachines con una saga que no convenció a la crítica: *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998) y *El oro del rey* (2000). *La carta esférica* (2000) supuso su vuelta al relato de intriga que aporta todos los ingredientes para convertirse en un superventas. Y *Cabo Trafalgar* (2004) recurre de nuevo a la historia y la acción para acercarnos a una de las más famosas derrotas españolas.

### La novela histórica española en el cambio de siglo

Pasa con todos los subgéneros que alcanzan el beneplácito de los lectores: una vez las editoriales comprueban que vende, se multiplican las publicaciones



y las colecciones, hasta que llega un punto en el que la oferta es mayor que la demanda. Entonces, decae el interés empresarial, y las editoriales se centran en otro subgénero emergente. En medio, por supuesto, se han publicado centenares de libros, y no todos son capaces de alcanzar un nivel mínimo. Pero también surgen obras que quedan en la memoria.

A pesar de la saturación del mercado, la novela histórica sigue interesando a las editoriales españolas, incluso a las que no la incluyen sistemáticamente en sus catálogos. Después del enorme éxito internacional de la obra de Dan Brown, *El código Da Vinci*, en la feria de Frankfurt de 2004, Seix Barral compró los derechos de *El egiptólogo*, en que Arthur Philips mezcla recursos policíacos con temas históricos; y de *La profecía Romanov*, la novela de ficción histórica en la que Steve Berry narra la lucha entre dos candidatos a ocupar el trono ruso, y las investigaciones de un abogado que acaba descubriendo la verdadera historia del asesinato del último zar. Anagrama comprometió la publicación en castellano de *Omero, Iliade*, la versión de *La Iliada* del escritor italiano Alessandro Berico. Y varias editoriales anunciaron la publicación de novelas históricas de autores españoles para los próximos meses: Seix Barral *Enterrad a los muertos*, donde Ignacio Martínez de Pisón aborda la amistad entre John Dos Passos y su traductor español, José Robles, y la muerte de éste durante la Guerra Civil; y Tusquets *Reconstrucción*, donde Antonio Orejudo nos sitúa en el siglo XVI para reflexionar sobre la tolerancia y el papel de la invención de la imprenta en la difusión de herejías.

Entre los temas abordados por los novelistas españoles en el cambio de siglo, sigue destacando el de la Guerra Civil: fueron asombrosas las cifras de ventas de Javier Cercas (1962) con su novela ampliamente galardonada, *Soldados de Salamina* (2001), que se centra en la figura del escritor falangista Rafael Sánchez Mazas, mezclando los hechos históricos con la ficción. Puede que lo que atrajera a jurados y lectores fuera la distancia que toma el autor respecto a los hechos, que hace de la guerra un tema histórico y no uno de actualidad como, hasta cierto punto, se presentaba en las novelas anteriores a la suya.

Se llegó a hablar del «efecto Cercas» cuando se comprobó la profusión de novelas ambientadas en la Guerra Civil aparecidas tras *Soldados de Salamina*. Juan Antonio Bueno Álvarez (1961), que había frecuentado la novela urbana de tema contemporáneo, abordó, en *El último viaje de Eliseo Guzmán* (2002), el relato de tres generaciones en un pueblo de Jaén, a partir del fusilamiento del padre de Eliseo, un terrateniente arruinado constantemente enfrentado con su hijo comunista. Manuel Rico (1952), en *Los días de Eisenhower* (2002), presenta a un niño de la postguerra que hace un moroso homenaje al padre vencido, con un evidente tributo a Marsé. Y Juan Carlos Arce (1958), en *Los colores de la guerra* (2002), plantea una novela de aventuras que se centra en la supuesta sustitución de un cuadro de Velázquez durante el traslado de los fondos del Prado en 1939. No

obstante, hay que señalar que el dramaturgo Juan Carlos Arce se había dedicado con anterioridad a la novela histórica: presentó la época de Fernando de Rojas a través del propio autor y de sus personajes, en *Melibea no quiere ser mujer* (1991); y mezcló la intriga y la aventura amorosa con el relato de diversos momentos históricos: *El matemático del rey* (2000) refleja la pugna entre la ciencia y la Iglesia durante el reinado de Felipe IV; y *La mitad de una mujer* (2001) está protagonizada por un médico que trata de asesinar a Valle-Inclán en el Madrid de 1928.

Junto al policiaco (y, a veces, mezclado con él), el histórico sigue siendo el subgénero más fecundo entre los autores españoles, hasta el punto de que, incluso escritores tradicionalmente dedicados a otros temas, se han dedicado a novelar el pasado. Es el caso de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), quien, en *O César o nada* (1998), abordó el paso del feudalismo a la monarquía absoluta a través de varias figuras clave del Renacimiento: Miguel Ángel, Maquiavelo, Leonardo da Vinci y otros personajes desfilan por sus páginas para mostrarnos la etapa que transcurre entre la ascensión de los sobrinos del Papa Calixto III (el valenciano Alfonso Borja) y la figura de uno de los inspiradores de la Contrarreforma, Francisco de Borja.

En los últimos años, también los historiadores han abordado el pasado desde la ficción. José Luis Corral Lafuente (1957) ubicó en la Alta Edad Media *El salón dorado* (1996), mezcló recursos de novela histórica y relato de intriga en *El invierno de la corona. Pedro el Ceremonioso* (1999), narró el fin del imperio español en la novela coral *Trafalgar* (2001), y presentó el mundo mediterráneo del siglo II antes de Cristo a través de la resistencia a Roma de un pueblo de Hispania en *Numancia* (2003). César Vidal (1958) no oculta en sus novelas de este subgénero (*La mandrágora de las doce lunas*, 1999; *El médico de Sefarad*, 2004) una ideología que hace patente también en sus ensayos y artículos. Y Alfonso Mateo-Sagasta (1960), tras su acercamiento a cuatro caballeros que nos sumergen en el mundo musulmán peninsular del año 962 (*El olor de las especias*, 2002), acoge la fórmula del *thriller* de base histórica para investigar en la figura del autor de la segunda parte apócrifa de *El Quijote*, en *Ladrones de tinta* (2004).

Y siguen las contribuciones de escritores como José Manuel Fajardo (1957), que abordó la América colombina en *Carta del fin del mundo* (1996), y aunó lo histórico con las aventuras en *El converso* (1998); Jesús Sánchez Adalid (1962), que se remontó al emirato de Córdoba del año 929 para mostrarnos sus conflictos, en *El Mozárabe* (2001), y presentó el enfrentamiento entre la Colonia y las Misiones jesuíticas de Paraguay, en *La tierra sin mal* (2003); y Miguel Ángel Pérez Oca (1943), autor de la trilogía Copernicana (*Giordano Bruno, el loco de las estrellas*, 2000; *El libro secreto de Copérnico*, 2001; *Tomo, el librero*, 2002), que le sirve para abogar por quienes apostaron por la libertad y la verdad científica.

Vinculada a la abundancia de libros de viajes está la novela de peregrinos, que suele mezclar historia, aventuras y la ya clásica metáfora de la vida como viaje, del viaje iniciático. En ese territorio limítrofe se hallan las obras *El camino, el peregrino y el diablo* (1978), de Genaro Xavier Vallejos; *Viaje a Poniente* (1991), de Valentín Redín; *El peregrino* (1993), de Jesús Torbado; *La cruz de fuego* (1999), de Jaime del Burgo Torres; y *Iacobus* (2000), de Matilde Asensi. Y es el nombre de esta última escritora el que nos lleva hasta los autores que, siguiendo el camino abierto en España por Arturo Pérez Reverte, unen en sus novelas los recursos policiacos, históricos y del relato de aventuras.

Matilde Asensi (1962), que había ganado varios premios de cuentos y novelas cortas, planteó los enigmas que sigue una anticuaria y ladrona de arte en *El salón de ámbar* (1999); se acercó a la Edad Media a través de la búsqueda de un tesoro poco después de la desaparición de los templarios, en *Iacobus* (2000); y volvió a alcanzar el éxito con *El último Catón* (2001), donde *La divina comedia* (Dante) se convierte en la única herramienta para desentrañar un caso plagado de pruebas, ironía y documentación. En esa misma línea, Luis Manuel Ruiz (1973) planteó una investigación basada en los misterios de los libros y el viaje iniciático de una pareja, en *Sólo una cosa no hay* (2002); y volvió a hacer a otra pareja protagonista de una intriga que ahonda en los enigmas de las partituras musicales, en *Obertura francesa* (2002).

Además, la repercusión de *El código Da Vinci* parece haber jugado a favor de las novelas históricas que amalgaman aventuras y temas religiosos. Avala esta teoría el éxito de las primeras novelas de las periodistas Julia Navarro (1963), *La hermandad de la sábana santa* (2004), que propone un viaje desde la época de Jesucristo hasta la actualidad combinando documentación, arte e intriga; y Núria Masot (1949), *La sombra del templario* (2004), que nos transporta a la Barcelona de 1265 a través de una trama de misterios y muertes.

## El pacto con el lector

Al terminar el franquismo, la novela española comenzó a conectar con los lectores. Escritores de varias generaciones hicieron de la libertad estética su dogma; y surgió un gran número de nuevos novelistas, a los que, en no pocas ocasiones, se acusó de aprovecharse de las nuevas leyes del mercado, de convertir la literatura en un negocio ajeno a los valores culturales. A pesar de ello, la narrativa se fue consolidando a través de las más diversas expresiones, desde el microcuento y el cuento, hasta la *nouvelle* y la novela larga. En terrenos limítrofes entre la ficción y la no-ficción, proliferaron los libros de viajes, las memorias, los diarios... El resultado de todo ello es un universo en el que hay serias dificultades para separar el grano de la paja, porque la mayoría de los premios distan de valorar

la calidad, y el público lector suele hacer caso omiso de la crítica, muchas veces condicionada por la premura y los intereses de los grandes grupos editoriales.

Se ha repetido en numerosas ocasiones: la llegada de la democracia no supuso un corte en la narrativa de nuestro país. Los cambios habían comenzado ya en la última etapa franquista, gracias a autores como Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Miguel Espinosa, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé y Gonzalo Torrente Ballester. En el pacto con los lectores, los escritores españoles tenían, además, modelos de otras latitudes que escribían en su propia lengua: los novelistas del *boom* hispanoamericano. De la confluencia de ambos elementos han surgido obras destacadas, tanto de narradores mayores (Delibes, Martín Gaité, Matute, Sampedro, Umbral, Vázquez Montalbán...) como de quienes despuntaron en la democracia. Y, como se celebró en los años ochenta, entre esos autores había un buen número de mujeres, algunas de las cuales (Almudena Grandes, Ana María Moix, Rosa Montero, Clara Sánchez, Esther Tusquets...) han ido forjando una obra seguida y reconocida por lectores y críticos.

Nuestros novelistas han conseguido impregnar sus páginas de temas y estilos que han conquistado a sus contemporáneos. El grupo leonés (Luis Mateo Díez, José María Merino, Julio Llamazares) se encargó de demostrar que la memoria puede convertirse en un buen motor del relato. Los personajes conflictivos, desilusionados, apáticos, han poblado las producciones de escritores como Rafael Chirles, Belén Gopegui, Javier Marías y Juan José Millás. La «posmodernidad», que entró en nuestra narrativa a través de Eduardo Mendoza, Manuel Longares y, sobre todo, Jesús Ferrero, ha resultado decisiva para la profusión de novelas encasillables dentro de los subgéneros codificados: histórico, policiaco y erótico, fundamentalmente. Son diversas vías, a veces confluyentes, para obtener los mismos fines: la expresión literaria, el placer de contar historias y la complicidad con el lector. Y no cabe duda de que algunas de las novelas históricas de los últimos años (en España y en el resto del mundo) han logrado superar esas metas. Es más, en ocasiones, han alcanzado dos objetivos que tal vez ni se plantearon: difundir el conocimiento de hechos a los que el público no suele acercarse a través de la historiografía; y hacer que los lectores se cuestionen el concepto de «verdad histórica», de «interpretación del pasado» y de manipulación en general.



## MEMORIA DE LA DESAPARICIÓN: NOTAS SOBRE POESÍA Y PODER

Antonio MÉNDEZ RUBIO  
Universitat de València

*Lo que más sorprende cuando se compara la fase actual con fases precedentes en la historia de estas sociedades es la desaparición casi total del conflicto, sea económico o social, político o «ideológico».*

C. CASTORIADIS

La desaparición tiene memoria. La poesía lo sabe. Ese pulso sin mundo sigue alerta, visible o invisible, audible o inaudible, viviendo de un conflicto no siempre subterráneo. El mundo trabaja para que ese conflicto no le dañe, para que no lo altere como mundo existente. Pero el daño para la poesía no es una opción: es una necesidad. Por eso, la escritura poética tiene la responsabilidad de escuchar aunque fuera el rumor de ese conflicto: abriga el deseo secreto de *poder* decirlo.

Claro que, entonces, la cuestión del *poder*, en su sentido más amplio y a la vez más radical, no le es ajena.

\* \* \*

Un título como *Poesía y poder*, de Alicia Bajo Cero (1997), dice de entrada que el conflicto ha sido detectado, señalado en precario, y a la vez frontalmente. En una entrevista publicada en el otoño de 1980, Gilles Deleuze afirmaba: «Se nos está fabricando un espacio literario completamente reaccionario, prefabricado y asfixiante» (1999: 46). Y este ahogo, esta falta de aire, este «neoconformismo» del que Deleuze hablaba, así como su dimensión ideológica y sociopolítica, era seguramente el principal problema abordado por Alicia Bajo Cero, y el principal lastre que la poesía española acusa marcadamente todavía hoy si se la mira a través de algunos de sus escaparates más deslumbrantes. La poesía, pues, era así

resituada en el lugar de su práctica, en el espacio de la cultura y la sociedad como campos de fuerza atravesados por diferentes visiones del mundo y diferentes posiciones a la hora de vivir ese mundo de una manera o de otra.

Esta homología entre el espacio literario y el espacio social está siendo intensamente analizada en la última década a propósito de la cuestión del canon. El espacio literario, considerado en sus resortes institucionales, tiende a activar instancias de canonización, y no es extraño: las condiciones de su reproducción dependen de esa actividad. El canon y el poder, el canon del poder y el poder del canon... forman articulaciones heterogéneas y a la vez efectivas, cuyos vínculos con el orden del mundo deberían ser siempre objeto de reflexión para cualquier forma de pensamiento crítico. Se trata, sin duda, de una cuestión compleja, multipolar, que quizá sólo pueda analizarse a partir de aproximaciones parciales y tentativas dialógicas. Y una aproximación de este tipo es lo que creo que suponía el ensayo *Poesía y poder* –cuya relectura utilizaré sólo como hilo para esbozar preguntas y debates que lo desbordan como texto y que siguen pendientes–. Esta relectura, en las páginas que siguen, no atiende tanto al posible corpus poético figurativo y dominante como a los mecanismos pragmáticos e ideológicos que han contribuido, paulatinamente, a inducir un consenso acrítico e incluso autoritario en torno a ese tipo de poesía.

En gran medida, aún puede decirse que *Poesía y poder* es hoy un texto desaparecido. Es sorprendente la desproporción entre su presencia en conversaciones informales o privadas y sus fugaces y ambiguos momentos de aparición pública. En el mejor de los casos ha sido considerado un trabajo «imprescindible» (Moga, 2003: 78) o incluso se ha escrito que «es quizá el análisis más metódico, sistemático y desautorizador tanto de la poesía realista como de la crítica que se ha ocupado de ella» (Gracia, 2000: 102). Sólo muy recientemente, con todo, empiezan a tratarse con cierta profundidad los argumentos de Alicia (ver por ejemplo Iravedra, 2002 o Iravedra, 2003), aunque sean éstos tratamientos más abiertos pero todavía orientados a la defensa de una manera canónica de entender el «compromiso».

Sin embargo, con la perspectiva de casi una década, el silencio ha sido la tónica dominante. El colectivo Alicia Bajo Cero, disuelto simultáneamente con la publicación del libro, acogería no obstante ese silencio como una bendición si lo contrastara con las manifestaciones de rechazo que también se han dado. Citaré como muestra sólo dos de estas manifestaciones, curiosamente impresas en medios especialmente relevantes desde el punto de vista de la opinión pública.

La primera aparece en el prestigioso suplemento *Babelia*, del diario *El País* («Niebla sobre nieve», 25-1-2003): a propósito de la reseña de un poemario reciente, *Poesía y poder* se presenta como una serie de «análisis que arrastran un lastre doctrinario que destaca tanto por el esquematismo de su formulación

como por su radicalidad ideológica». Ahora bien, en el sentido de una propuesta dogmática o cerrada, ¿cuál era la doctrina de Alicia Bajo Cero? El ensayo, según creo, bloquea la respuesta. En cuanto a su esquematismo, puede sin duda que se diera como un límite de la argumentación, pero difícilmente se negará que ese esquematismo se hace eco del esquematismo (este sí, doctrinario) que el ensayo analizaba como su objeto de estudio. Finalmente, en esta secuencia de reproches, uno tiende a asimilar el término «radicalidad» a una descalificación más, cuando quizá se trate justamente de la calificación más indiscutible de todas. La segunda de estas menciones públicas de rechazo apareció en el número 58 de la importante revista *Claves de Razón Práctica*. La referencia destacaba tanto por su fecha temprana (1995), lo que presuponía un conocimiento de los primeros trabajos de (o de los primeros rumores sobre) Alicia Bajo Cero anteriores al libro, como por la acidez de la actitud. Felipe Benítez Reyes, quien firmaba aquel artículo titulado sintomáticamente «La nueva poesía española: un problema de salud pública», jugaba entre líneas con la identidad agujereada del colectivo para tildarlo de un nuevo «GAL» en el terreno de la poesía contemporánea. Sería costoso en cuanto a tiempo y a espacio entrar a fondo a discutir las premisas de dicha acusación, pero, como mínimo, llama la atención esa ecuación entre disidencia y terrorismo. Sin duda, con casi diez años de perspectiva en los que hemos conocido nada menos que lo que significa la Guerra Permanente contra el Terrorismo, hay que reconocer que con esa ecuación Benítez Reyes demostró ser un adelantado a su tiempo.

### **Poesía y poder**

Como se sabe, desde principios de los años ochenta del pasado siglo, en el estado español se vivió el cumplimiento de la llamada *transición democrática* y la llegada al poder político de una socialdemocracia que puso las bases del neoliberalismo actual. Se ha llegado a hablar de los «felices ochenta» para utilizar una expresión que sitúa, por contraste, la depresión colectiva, económica e ideológica, de los noventa, que no por casualidad desembocaron a nivel internacional en la llamada «dictadura de los mercados» así como en nuevos conflictos y movimientos sociales de resistencia ante las políticas económicas, laborales y educativas en curso.

Esta dinámica de retrocesos ideológicos y vitales corrió paralela a la canonización de una poética realista y narrativa, por lo general descreída y conformista, cuyo tradicionalismo formal se escudó en una denominación ambivalente (todo un «bote de humo», por usar el término de Alicia Bajo Cero) y totalizadora: se trataba de la hoy ya célebre *poesía de la experiencia*. Este rótulo, *poesía de la experiencia*, no dejaba de ser en parte una construcción arbitraria y resbaladiza, pero eso no le impidió ser reconocida como una convención de identidad, o como



mínimo de consenso en torno a ciertos principios estéticos e ideológicos comunes (neoclasicismo, individualismo, escepticismo...). Este programa (no necesariamente deliberado) de acción y producción de consenso, como desde el principio indicó Alicia Bajo Cero, se apoyó en los mecanismos tradicionales no ya de la crítica literaria sino de la propaganda, y este mecanismo propagandístico fue lo primero que en más de una ocasión fue denunciado:

Ante el estado de cosas recién pincelado, nos urge reclamar unos irrenunciables presupuestos para el análisis material de la escritura y, más ampliamente, del proceso social. La necesidad de esto se acentúa por cuanto el poder cultural en acto se pretende, precisamente, libre de ideologías y llega a identificar ideología con dogma, ignorando que dicha igualación responde, otro tanto, a una ideología específica, si bien difuminada (Alicia Bajo Cero, 1997: 25).

En coherencia con este planteamiento propagandístico, fue meticulosamente borrada del mapa cualquier alteridad como si, por el mero hecho de serlo, fuera ya *per se* una alteridad no válida, impertinente, estéril. Por ejemplo, el término *tradicón*, en singular, se usó a menudo como arma arrojada contra toda posible diferencia o disidencia. Tradiciones estéticas modernas como el romanticismo o la vanguardia fueron una y otra vez expulsadas de la república. Alicia Bajo Cero se detuvo a documentar ese gesto autoritario, a registrar sus resortes en manos de diversos críticos y publicaciones, desde la conciencia de que se trataba no tanto de un problema radicado en el discurso de uno o varios individuos sino, más bien, además, de una línea de influencia con vocación totalitaria, de un mecanismo de poder, en una palabra.

Como una pieza especialmente relevante de ese mecanismo, es cierto que rápidamente destacaron las posiciones poéticas de Luis García Montero. García Montero supo sintetizar ese ambiente como nadie, aglutinar tendencias en gestación y generalizar lo suficiente en sus ensayos como para convertirse en un referente no exclusivo y quizá ni siquiera central, pero sí fundamental a la hora de entender ese nuevo clima *experiential*. De hecho, sus artículos han seguido insistiendo a lo largo de los años en esa posición aglutinadora, de imantación con respecto a la poesía figurativa. (Esta posición pública de García Montero como figura emblemática lo convierte en un referente ineludible de los últimos debates sobre poesía y sociedad, lo que no significa, como no significaba para Alicia Bajo Cero, que el debate se reduzca a su posición pública particular y mucho menos que se trate de una polémica *ad hominem* —la cual, desde el punto de vista de la crítica social, sería definitivamente improductiva—).

En los textos de García Montero, este poder de imantación era un gesto al tiempo de rechazo de toda huella romántica o vanguardista por cuanto una huella así sólo podría suponer una renuncia purista a la historia concreta y una defensa a ultranza de un sujeto sacralizado y orgulloso de su marginalidad. Había llega-

do, por fin, la hora de la *normalidad* en poesía. Como ha dicho el propio García Montero, «más que quemar los libros, deseo volver a ordenar nuestra biblioteca» (2000: 103). Incluso en una frase tan breve (y tan contundente) como ésta se apreciará hasta qué punto la idea de *orden* (de un orden, una idea de orden fija o convencionalmente asumida) se opone no ya a otras formas de ordenación o articulación sino a la destrucción y la barbarie sin más. Este mismo miedo a lo otro lleva a García Montero a insistir en una defensa prescriptiva de la figuración, puesto que ésta sería la única opción válida «si queremos seguir defendiendo un proyecto de vida en común» (2002: 37). Y así sucesivamente.

Como es lógico, la propaganda cerrada a favor de la «poesía figurativa» implicaba una reescritura de la historia de la poesía española reciente. En relación con las propuestas poéticas de la Generación del 68 o del 70, por ejemplo, donde el desafío de la vanguardia y la crítica del lenguaje habían encontrado una recepción altamente fructífera, se ha insistido en tildar dichas propuestas de «culturalismo excesivo y diversión experimentalista» (García Montero, 2004a: 10), dejando con ello de lado cualquier camino que permita reabrir ese espacio generacional (ese período histórico, en suma) como un espacio de conflicto poético y político (Méndez Rubio, 2004). De todos modos, el caso de la poesía en el período 1968-1978 no deja de ser un caso entre otros, aunque eso sí, un caso cuya consideración obliga a revisar otros casos y aspectos determinantes para entender la poesía y la sociedad españolas del siglo XX. El diagnóstico, en fin, se ha repetido obsesivamente durante las últimas dos décadas, y sigue repitiéndose todavía hoy sin ninguna reserva:

La normalización de los años ochenta permitió separar la buena poesía realista de la mala, así como poner en duda el prestigio del esteticismo y del experimentalismo vanguardista (García Montero, 2004a: 13).

Esto implica, como se apreciará, que el problema, la amenaza de barbarie no viene sólo de la herencia de las vanguardias sino, al mismo tiempo, de aquella otra poesía figurativa o realista que podríamos llamar no normal, anormal o subnormal, y que García Montero caracteriza acriticamente de manera incontestable: «la mala». Dicho así, sin más, esta afirmación ¿da pie a pensar, por ejemplo, que lo malo de la generación del 68 no sería sólo el vanguardismo de Leopoldo María Panero o de José-Miguel Ullán sino también el realismo conflictivo y oscuro de Antonio Martínez Sarrión o Diego Jesús Jiménez, por poner sólo algunos nombres sobre la mesa? Etcétera —ya he dicho que dar nombres o casos es sólo una forma de situar un conflicto más amplio y general—.

¿Polémica entonces? Sí, en el sentido etimológico, aunque no militarista, de la palabra: *polemos*, lucha, conflicto. ¿Debate? No, debate no, puesto que el debate requiere voluntad de argumentar y pensar en común asumida por todas

las partes. Sin embargo, y esto (como explicó bien Gramsci mucho antes que Alicia Bajo Cero) es lo que este tipo de discursos comparten con la propaganda como género, las defensas de la «poesía de la experiencia» se han caracterizado sobre todo por una actitud de arrogancia antiteórica y acrítica. El propio García Montero lo ha dicho con acierto irónico: «Más que de una discusión teórica, se trata al final de un estado de ánimo» (2004a: 25). De donde se desprende que de lo que se trata no es de debatir y de pensar juntos sino de *animarse*, ante todo, a ser, por fin, *normales*, es decir, por ejemplo, a reconocer el protagonismo que merece a un poeta como Ramón de Campoamor. Así que quien no sea todavía normal no podrá decir, desde luego, que no se le ha explicado qué debe hacer para serlo.

Parafraseando al querido Manuel Vázquez Montalbán, tal vez sería pertinente hoy, y quizá más que nunca, un nuevo *Manifiesto subnormal* –al menos si lo que se busca es alguna salida o aproximación alternativa a la institucionalización y canonización de la *poesía de la experiencia* tomada en sus distintas variantes y ramificaciones–. De alguna manera, no obstante, ese contramanifiesto crítico ha sido escrito, pronunciado a múltiples voces, sólo que quizá los micrófonos de la opinión pública no se hayan acercado a ellas lo suficiente. Pienso por ejemplo en un poeta y ensayista como José Viñals, que ha sabido en *Huellas dactilares* (2001) vincular la escritura de vanguardia a posiciones políticas de izquierda, así como poner a dialogar este pulso crítico y libertario con una «estética de la pobreza». Viñals se ha atrevido, en la teoría y en la práctica, a denunciar el carácter conservador del realismo más convencional, incluso cuando éste se pone al servicio de la denuncia contra el sistema (2001: 62), y a defender el vínculo que une al poeta no ya a su sociedad sino a la necesidad de revolucionarla.

Podrían ponerse más ejemplos, cómo no, pero la cuestión medular seguiría en pie. Esta médula, es decir, aquello que no se ha podido o no se ha querido comprender, en definitiva, se resume en el siguiente pasaje de Miguel Casado:

La vanguardia no es un estilo de época, sino el otro nombre de la escritura poética: un deseo suicida que, ejecutándose siempre, nunca llega a consumarse. Y esta actitud aquí arraiga también en la concepción del mundo (Casado, 2004: 180-181).

Sería, el debate sobre realismo y vanguardia, al menos una ocasión para empezar, para incidir en un espacio que los defensores del canon imaginan esterilizado –a consecuencia de su propio discurso esterilizador–. Del debate no habría por qué esperar, como en un duelo al estilo *western*, la victoria implacable de unas opciones sobre otras. No, creo que de ese debate, si realmente se diera, podría esperarse como mínimo la apertura dialógica y horizontal de un campo, de un lugar de encuentro y desencuentro, una apertura que, como tal, ya sería poética

y políticamente antiautoritaria. Y no creo que esto esté en contradicción con la argumentación de Alicia Bajo Cero, al contrario.

Michel Foucault, en diálogo con G. Deleuze, quienes por cierto se desviaron de la normalidad con su escritura y con su vida, abordó con detenimiento la crisis mundana del Sujeto, la Representación, la Claridad... en un mundo, como el nuestro, donde la fractura y el estallido se han vuelto constitutivos del imaginario y del día-a-día. La cuestión del sujeto poético es crucial en este punto. «Deseo suicida» podría significar aquí disolución, entrega a la alteridad, diseminación, esto es, justo lo contrario de solidificación, cristalización o prepotencia orgullosa. Más bien entramos en la órbita de lo que Vladimir Holan entendía por poesía: aquella tarea que te impida enorgullecerte. Dice Foucault (1995: 70):

Más de uno, como yo sin duda, escribe para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando se trata de escribir.

De Keats a Lautréamont o Mallarmé, la modernidad poética llevaba inscrito este reto, el reto de la desaparición, de la muerte como constituyente de toda vida posible o imposible, del vaciamiento como apertura para respirar. En efecto, por Foucault o por Derrida, entre otros, hemos aprendido que, de hecho,

el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla, esto es, la presencia de una voz manifiesta la ausencia de la conciencia que ha generado esa voz, creemos que el discurso nos significa y nos sitúa ante los demás cuando, en realidad, lo que sucede es que nos disolvemos en el instante mismo en que nos manifestamos a través del lenguaje. Mis palabras no prueban sino la desintegración de mi identidad, la disolución de mi propio ser en el ser propio del lenguaje. [...] Y así, después de haberlo escrito, el mundo desaparece en la escritura para ser leído como un texto, el texto del mundo (Saldaña, 2003: 85).

Dicho así, se puede producir la impresión de que el lenguaje poético nos aleja del mundo, se lo quita de en medio, pero esa impresión debería considerar espacio que lo que hace el lenguaje es abrir un espacio (o mejor, un espaciamiento) por donde el sujeto y la realidad pasan «a través»: es decir, que el lenguaje puede entonces ser asumido como una travesía, como un espacio que atravesamos y nos atraviesa, que atraviesa el mundo a la vez que es atravesado por ese mundo, que así puede enseñar no sólo sus contornos sino aquello que esos contornos habían dejado fuera provisionalmente. La realidad, así, más que un espacio previamente delimitado y reconocible es, además, un lugar de desconocimiento y de libertad. Por eso una escritura no realista, no figurativa, puede también ser una escritura emancipadora, crítica y autocrítica, de- y reconstructiva, o si se prefiere «comprometida».

Hay un ejemplo reciente de esta tensión en el poemario *Ciento cuatro días* (2003) de Pedro Provencio. El libro de Provencio se construye como un diario impersonal, intermitente, donde el yo no se hace soberano, no se enseñoorea de lo que dice sino que se abre a ese decir conciso, de fronteras que quisieran quedar atravesadas por la voz: «Sólo espera que un límite le dé / traslucidez donde perderse pueda». La luz traspasa el cuerpo, lo vuelve un imposible, un acto incumplido donde se cruzan la pérdida y la donación. Como una negación anónima, desbordada por un saber otro, por «el envés del pozo», el sujeto se abre un espacio nuevo, nocturno, para comprender y hablar de otra forma («Ahora que estás perdido...»). Y en esa suspensión, en ese tiempo-ahora reclamado por Benjamin, es entonces justamente accesible la experiencia del salto, de la fractura, del estallido subjetivo y colectivo, como en este poema clave (Provencio, 2003: 135):

Por las bocas de las alcantarillas  
se oye «amén, alheluya».  
Todas las emisoras de la ciudad  
transmiten gritos de torturados.  
Desde el mundo real llega una onda expansiva  
que revitaliza los volcanes extinguidos.  
«A medias vivo –¿quién lo dice?–, a medias  
resucitado».  
La economía se paraliza.  
Es la hora prevista desde el origen de los tiempos  
aún no sabemos para qué, pero es la hora.

Si la identidad, en fin, entra en una travesía de desaparición (o disolución, pero no simplemente destrucción) entonces cabría esperar que los mecanismos de identificación, de reconocimiento por parte del lector por ejemplo, pasaran a un segundo plano. No se podría sostener ya, sin más, que «el lector acude a la cita para reconocer al otro, y acaba reconociéndose a sí mismo, descubriendo su rostro en el espejo» (García Montero, 2004b: 30). Atacar entonces un poema por sus dificultades de comprensión racional-lineal, como se ha apuntado alguna vez, equivaldría a descalificar *Das Kapital* porque sólo una minoría lo entendió en su momento. La supuesta transparencia y «deseo de lengua natural» del poema se pondrían así en cuestión, su repliegue en la obvedad sería problematizado por la propia turbiedad de un mundo experimentado como convulsión y revuelta. Este conflicto, cómo no, se cruza en la relación con la lectura, que se ve así interrogada en sus premisas más cómodas y heredadas:

Desde esta perspectiva, en efecto, una poesía donde, en vez de ser cuestionado, el lector puede reconocerse, es menos conflictiva. Los espejos son más efectivos para ello que los interlocutores, sobre todo porque no contradicen, ni discuten (Talens, en prensa).

Hasta un realista como Bertolt Brecht era consciente de que el lector, o el espectador, sólo puede acceder a un entendimiento crítico y polémico de lo real a través de un lenguaje distanciado, provocativo, cuestionador. Claro está: Brecht era consciente de esto porque su realismo nunca fue un realismo de proclama sino un realismo experimental, en diálogo permanente con el expresionismo y otras tácticas de vanguardia. Pese a que el paradigma realista subyacía a su trabajo y a su pensamiento de fondo («Se trata de las cosas, no de los ojos», le gustaba decir), Brecht no dejó de reclamar desde los años treinta la necesidad de «formular un concepto de realismo más generoso, productivo e inteligente» (Brecht, 1984: 234), un realismo donde dialogaran la concreción y la abstracción, como el que se dio en románticos como P. B. Shelley (a quien Brecht consideraba un «gran realista»). El término pseudorealismo, que ha sido usado muy recientemente para describir críticamente la lírica aporreada de la *experiencia* (Krawietz y León, 2003: 17), fue ya utilizado por Brecht en su ensayo «Amplitud y variedad del estilo realista» (1940). Hablando de los escritores pseudorealistas del momento explicaba Brecht que

puesto que están dispuestos a todo con tal de obtener la compenetración del lector son sus figuras, del éxito de la cual operación les parece depender todo el valor artístico de su trabajo, comprimen la figura a describir en cada caso hasta que forzosamente tenga que ser posible la compenetración con «cualquier» lector (1984: 264).

Así pues, es coherente con una concepción marxista y materialista del lenguaje y la sociedad apostar por una relación con la lectura y con la realidad en virtud de la cual éstas se vean no simplemente confirmadas según un principio de reconocimiento especular sino, más bien, cuestionadas críticamente, esto es, como decía Valente (1994: 71), atravesadas por «un movimiento de destrucción y reinención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta». En este camino peligroso, el lenguaje poético no tiene por qué obligarse a representar lo real como un a priori, ni por tanto a concebirse a sí mismo como un mero instrumento transparente y estable, una herramienta para la reproducción de una idea obvia de la comunicación. Claro que, desde Platón hasta Breton, esta idea del lenguaje ha recorrido la historia de Occidente con una inercia incontestable, pero esta inercia referencialista y representativa, a su vez, no obliga a entender el lenguaje y la poesía sólo dentro de sus estrechos límites.

### **Poesía y poder**

De una forma o de otra, la poesía ha de negociar con el poder establecido, sea del tipo que sea, precisamente para *poder* aparecer. Esto parece de sentido común. La forma más o menos conflictiva de esa negociación tiene algo que decir

sobre la posición (ideológica y utópica) de esa poesía. Por su parte, el poder también se define en ese roce. En este sentido, del mismo modo que sería idealista creer en una sociedad sin forma alguna de poder que la coordine, y sin embargo esto no conduce por necesidad a la defensa del poder establecido, del mismo modo, insisto, sería idealista confiar en una poesía que absolutice el conflicto y desprecie todo recurso al reconocimiento. Pero esto, en fin, tampoco conduce necesariamente a aceptar como *comprometidas* las poéticas canónicas que se han *normalizado* durante los años ochenta y noventa. Parece razonable pensar que la crítica del poder, sea éste del signo que sea, es una necesidad vital de toda democracia, pero lo que seguramente impulsó la intervención de Alicia Bajo Cero fue la impresión de que esa crítica sería difícil y sintomáticamente poco viable. De ahí el (im)propio nombre elegido por el colectivo, un significante giratorio que anticipa la inminencia del estigma.

Es una evidencia a estas alturas indicar que el poder del canon no le es innato o genético a ese canon específico sino que se construye y reconstruye socialmente. En este proceso es asimismo evidente el papel estratégico que juega, entre otros factores, la edición de panoramas y antologías. Un estudio actualizado (Doce, en prensa) ha aportado el dato siguiente: en los últimos veinte años sólo dos antólogos (y poetas), Luis Antonio de Villena y José Luis García Martín, suman entre los dos nada menos que diez antologías de la poesía española actual, es decir, a una media de una antología cada dos años. De ahí que, como denuncia Doce:

Las diez antologías mencionadas, que cubren un abanico temporal de algo más de veinte años, nos han presentado ya, como mínimo, una generación del setenta, otra del ochenta, otra llamada de los «postnovísimos», otra más de «fin de siglo», una generación del noventa y nueve, y finalmente, en 2003, una última que engloba a los hijos de una cópula entre Razón lógica y Orfeo. [...] Las generaciones ya no se constituyen cada quince años, como sugería en su momento Julián Marías; ahora lo hacen cada quince meses.

El problema, pues, no está tanto en el hecho antológico en sí, una herramienta de difusión por otra parte imprescindible en un marco de cultura masificada, sino en la inercia acrítica que ese hecho supone, incluso más allá de los propósitos del antólogo, cuando el fenómeno se acelera y reitera como lo ha hecho en las últimas dos décadas del siglo XX. En este contexto, en suma, «la antología se emplea sin remilgos como un instrumento de poder destinado a crear una jerarquía o escalafón poéticos que envuelve como melaza el trabajo de las revistas, editoriales e instituciones culturales» (Doce). El etiquetado tiende así a sustituir a la lectura, la inercia al movimiento, la fuerza centrípeta a la del descentramiento... Con todo, el fenómeno de las antologías, insisto, es sólo un ejemplo, *un* instrumento de poder entre otros, pero un instrumento efectivo que parece proliferar sin remedio.

A mi entender, si el pensamiento crítico contempla fenómenos como el de las antologías poéticas como puntos de anclaje para una crítica estética y política eficaz debería entonces salvar los riesgos de anecdotismo y entrar en una reflexión más amplia e incisiva sobre el poder como maquinaria no sólo autoritaria sino seductora, no sólo de presencia pública sino invisible. Una aproximación compleja de esta índole está anunciada una y otra vez en los ensayos de Michel Foucault como, para empezar, en su concepción de una «formación discursiva» (como sería en este caso la *poesía de la experiencia*) como conjunto asubjetivo de reglas que prefiguran la aparición de enunciados, ideas y temas. Foucault fue consciente de que el discurso no es una mera expresión de instancias extradiscursivas ni tampoco un juego meramente intralingüístico, de que, entre las palabras y las cosas, lo real y socialmente vigente no es ni las unas ni las otras sino su cruce práctico y discursivo, ese y que está también agazapado en el título de Alicia Bajo Cero. Las palabras y las cosas, el lenguaje y la realidad, la poesía y el poder... están entrelazados en la práctica, lo que no quiere decir ni, primero, que las cosas o el poder de la realidad agote las potencialidades imaginarias de un poema ni, segundo, que el lenguaje poético se instale en una idealidad absoluta y totalmente autosuficiente. No puede hacerlo porque, a pesar de ser poético, no deja de ser lenguaje, es decir, siguiendo a un marxista como era Voloshinov (1992), una forma de práctica social. Claro que, finalmente, la condición poética le permite a esa práctica conectarse con la realidad no sólo para delimitarla o reafirmarla sino también, como se ha dicho ya, para atravesarla y desbordarla. El realismo más anquilosado puede que sea aquel que entiende esta conexión entre poesía y realidad en clave de subordinación de la primera a la segunda. Las escrituras más conflictivas y revolucionarias puede que sean aquellas que entienden esa conexión a modo de mutua interacción y de mutuo estallido.

En su breve ensayo «El sujeto y el poder» (1995: 165-189) Foucault aborda frontalmente el funcionamiento del poder a partir del gesto crítico que nos ayudaría a pasar del *qué* al *cómo*. Dicho más detenidamente: partiendo de la base de que el sujeto humano se inserta en relaciones de poder a la vez que se inserta en una red de relaciones sociales de producción y significación, el punto de partida de un pensamiento crítico efectivo debería entonces empezar por situar la cuestión del poder (del poder literario en nuestro caso) en la textura amplia y compleja de las relaciones sociales e institucionales del momento. Con un acierto limitado, sí creo que Alicia Bajo Cero realizó este esfuerzo, y que ésta puede que sea de hecho su aportación crítica más valiosa y más de raíz. Dichas relaciones no pueden ser sólo de identidad, coherencia o armonía, sino que socialmente, y por descontado en una sociedad en estado crítico como la nuestra, dichas relaciones son también relaciones de tensión y de conflicto. Foucault lo anota en el sentido de que «para comprender en qué consisten las relaciones de poder deberíamos investigar quizá las



formas de resistencia y los intentos de disociar tales relaciones» (1995: 168-169). Lo que se cuestiona, pues, como en el caso de Alicia Bajo Cero, es un determinado *régime du savoir*, un determinado consenso acrítico que vincula de una determinada forma lenguaje y mundo, un acuerdo en fin que se solidifica no por la vía argumentativa y dialógica sino por la fuerza supuestamente incontestable de los *hechos*. En cualquier caso, así, el poder no es ya estático sino productivo, proyectivo:

El ejercicio del poder no es simplemente una relación entre distintas partes, individuales o colectivas; es una forma en la que ciertas acciones modifican otras. Lo cual equivale a decir, claro está, que ese algo llamado Poder, con o sin mayúscula, que se supone existe universalmente de forma concentrada o difusa, no existe. El poder existe únicamente cuando es puesto en acción, incluso si, desde luego, está integrado a un campo desigual de posibilidades llevadas a actuar sobre estructuras permanentes. Esto significa además que el poder no es una función del consentimiento. No es en sí mismo una renuncia de la libertad, una transferencia de derechos, el poder de todos y de cada uno delegado a unos pocos (lo cual no impide que la posibilidad del consentimiento pueda ser una condición para la existencia y el mantenimiento del poder); la relación de poder puede ser el resultado de un consentimiento previo y permanente, pero no es por naturaleza la manifestación de un consenso (Foucault, 1995: 179-180).

Para Foucault, como se ve, el conocimiento crítico del poder no puede limitarse al hecho de que éste proceda de un consenso específico sino que, más allá, necesitaríamos comprender su aspecto práctico y técnico, el cómo ese poder funciona estratégicamente y provoca o neutraliza conflictos concretos para, en definitiva, alcanzar una comprensión integral (y por tanto potencialmente resistente) de ese poder como mecanismo persuasivo y seductor.

Es significativo que el primer ensayo publicado por el colectivo Alicia Bajo Cero se ocupara de un prólogo (de Luis García Montero a la poesía de Felipe Benítez Reyes). En ese ensayo, que abriría el capítulo Uno de *Poesía y poder* (1997: 33-51), se denunciaba dicho prólogo como «filtro institucionalizador» mediante el cual se proyectaba el modelo poético «normal» de la poesía de la experiencia «como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea» (1997: 44). *Poesía y poder* procuraba así desbloquear la idea en circulación de que dicho prólogo estaba «muy bien tramado teóricamente, y con una solidez que nadie discute» (Lanz, en AA. VV., 1994: 151). En una palabra, se procuraba interrumpir la cristalización de un consenso indiscutible sobre la validez explicativa de una tesis (la tesis de la normalización) que llamaba la atención por su absolutismo teórico y su tradicionalismo estético. De alguna manera, lo que estaba defendiendo este colectivo crítico era, como ha escrito desesperadamente

Santiago López Petit (1996: 194), que «sólo es posible *vivir* en la grieta que se abre cuando nos enfrentamos al poder».

Pero «¿cómo criticar un discurso –político, cultural, económico– que se presenta con el lenguaje del no-poder para ejercer mejor el poder? Ésta es la cuestión y la extrema dificultad a la que nos enfrentamos». Con estas palabras (AA. VV., 2004: 28-29) se plantea hoy desde Espai en Blanc, junto con otros colectivos y movimientos antisistémicos, la denuncia de un acontecimiento concreto, el *Fòrum de les Cultures de Barcelona*. Este acontecimiento se presenta críticamente como una manifestación de «fascismo posmoderno», como nudo en una especie de red de *fascismo de baja intensidad* cuyas claves operativas serían la inhibición del pensamiento, la legitimación por la pluralidad, la neutralización de lo político y la apología de la realidad como obviedad: «Son las obviedades de lo políticamente correcto. Ante ellas no podemos más que asentir y cerrar la boca» (AA. VV., 2004: 29). Ante la claridad agresiva y autoritaria del canon ideológico (y estético) se insinúa el camino a tientas de una resistencia nocturna (Trafal, 2002).

Pues bien, ¿es o no pertinente para el debate el término «fascismo»? También Foucault consideraba el fascismo como

el enemigo mayor, el advesario estratégico. Y no únicamente el fascismo histórico de Hitler y de Mussolini sino además el fascismo que está en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestros comportamientos cotidianos, el fascismo que nos hace amar el poder. [...] ¿Cómo hacer para no volverse fascista incluso cuando (sobre todo cuando) uno se cree un militante revolucionario? ¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha incrustado en nuestro comportamiento? (Foucault, 1994: 90).

Siguiendo a Foucault, la salida debe empezar por desplazar toda visión totalizante y por reconocer la fuerza revolucionaria que radica en el vínculo conflictivo entre realidad y deseo. «No os enamoréis del poder», dirá Foucault. El poder, de nuevo. Un poder que se asimila a lo que he llamado un *fascismo de baja intensidad* en la medida en que se trata de una presión micropolítica, atractiva, neutralizada y naturalizada por la hegemonía de lo obvio, de una supuesta Realidad incontestable. Un poder del que podríamos participar todos –de ahí tal vez su sentido y su vocación totalitaria–.

La formación discursiva por excelencia del fascismo, como se sabe, tiene que ver con la proliferación de la propaganda, es decir, justamente con la reproducción de un consenso acrítico, monológico, no argumentativo. Así lo ha analizado sin ir más lejos Adorno aportando una caracterización de la propaganda fascista –que Adorno vivió en su propia carne– a partir de tres rasgos: a) neutralidad antirreflexiva («muy pocos agitadores osarían profesar abiertamente fines fascistas y antidemocráticos», Adorno 2003a: 14); b) clave narcisista de identi-

ficación y personalización (Adorno, 2003a: 10); y c) sentimentalismo expresivo (Adorno, 2003a: 16). Desde esta perspectiva, nos encontraríamos con un discurso de propaganda fascista cuando «se fetichiza la realidad y las relaciones de poder establecidas, lo cual tiende, más que ninguna otra cosa, a inducir al individuo a entregarse y unirse a la supuesta ola del futuro» (2003a: 19). Se comprenderá así por qué Adorno declara que «quien no se enfrenta a ella se hace literalmente culpable de repetir la política de conciliación» (2003a: 59). La afirmación es más dura de lo que parece, visto que, en el mundo de hoy, hace saltar la pregunta: ¿quién no es en alguna medida cómplice de la política de conciliación y, por tanto, quién podrá eliminar de sí toda huella de una mentalidad fascista? En el terreno de la poesía española que nace de la transición democrática, esta interrogación se volvería acuciante, ya que hablamos de una época marcada por la urgencia de un pacto conciliador como única salida institucional para casi medio siglo de dictadura fascista. No en vano, todavía en el año 2003 podían leerse en la prensa de gran tirada, dentro de la misma página (dedicada al IV Congreso Internacional de la Lengua, *El País* 13-11-2003), dos declaraciones simultáneas y significativas. La primera pertenece al entonces Secretario de Estado de Cultura: «Hay un momento muy bueno de calidad en la poesía actual que viene de ese diálogo que ya está fuera del dogma». La segunda la firma el columnista que ilustra la noticia: «Hablar de poesía empieza a ser sinónimo de normalidad». Del conflicto y la crítica, al parecer, nunca más se supo.

Quisiera, para acabar con este punto, aclarar lo que supone hablar de un fascismo de baja intensidad en la situación sociopolítica y literaria española del presente. El fascismo aparecería aquí como un elemento explicativo, un componente ideológico (entre otros) que de hecho desbordaría los límites difusos de la poesía de la experiencia como categoría de visibilidad, y que desbordaría asimismo los límites del espacio poético y literario para estar calando en la vida social y política en general. Con razón decía Adorno que no le preocupaban tanto las manifestaciones neofascistas contra la socialdemocracia como los residuos fascistas inherentes a ésta. Fascismo es entonces un mecanismo asubjetivo, diría Foucault, al que los individuos de una democracia (siquiera representativa o formal) tienden a conectarse más por sintonía implícita (dada la genealogía moderna del sistema capitalista) que por identificación explícita (lo que sería insoportable para cualquier forma de opinión pública). Dicho de otra manera, sería un error extraer de aquí la acusación de que «el poeta X o el crítico Y son fascistas». En lugar de una retahíla de acusaciones personalizadas, estoy queriendo sugerir que el fascismo de baja intensidad es en la práctica la descripción de una lógica, de una dinámica ideológica rastreable, según distintos grados de intensidad, en prácticas y en textos concretos.

Soy consciente de que, hablando de fascismo, se trata de un término singularmente precario, pero no por ello impreciso o inadecuado. Precario porque, en primer lugar, hablamos aquí de poesía, es decir, de un discurso ideológico, desde luego, pero no estrictamente ideológico por definición. En este sentido, son más susceptibles de análisis ideológico los ensayos y manifiestos poéticos que los poemas. En segundo lugar, porque si una ideología de este tipo funciona más por sintonía inconsciente que por identificación abierta entonces, según esto, parece más viable hablar de una proximidad entre cierta forma de poesía y cierta forma de fascismo que hablar de una asimilación total de ésta por aquél. Esta proximidad, no obstante, ¿ayudaría a explicar la poética canónica de una época neo-autoritaria y neo-liberal? La respuesta es difícil, y sin duda debería ser multifacética y matizable. En todo caso, sólo podrá abordarse en toda su complejidad si se contempla lo poético en la encrucijada de lo social, lo económico y lo político en sentido amplio. El conflicto es aquí un conflicto estético e ideológico, vital. Es un conflicto que rara vez asoma en los grandes escaparates de la crítica literaria en boga, pero cuando lo hace lo normal es que aparezca desenfocado. (Un solo y elocuente ejemplo [Doce, en prensa]: Miguel García Posada considera la poesía figurativa como «la mejor poesía que hoy se escribe en España *si se juzga con honradez de criterio*», *Blanco y Negro Cultural* 13-9-2003. La cursiva es mía.) Formular el conflicto en términos de «capillas» o de «estados de ánimo» o de descalificaciones meramente personalistas e individuales es sólo un modo, deliberado o no pero eficaz, de neutralizar la dimensión social y política que este conflicto implica. De aplazar para nunca el reto de su comprensión.

### **Poesía y poder**

Hay una cuestión clave y silenciosa, inquietante, en lo que toca a las relaciones entre poesía y sociedad en una época como la contemporánea. Adorno resumía esta cuestión hablando de «la pérdida de la experiencia a partir de la experiencia de la sociedad» (Adorno, 2003b: 38). La tesis adorniana de la *extinción de la experiencia* no se orienta hacia una desvinculación de la poesía con respecto a la sociedad sino a una experiencia de la sociedad como catástrofe (que supone a su vez una catástrofe de la experiencia poética y social). Parecerá quizá un detalle demasiado menor, pero no lo es. Lo ha indicado también W. Benjamin en un pasaje célebre de «Experiencia y pobreza» (1990: 168) cuando habla de las gentes que volvían del frente tras la Primera Guerra Mundial:

Las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. [...] Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.

La experiencia de la quiebra era así la quiebra de la experiencia. Este derrumbarse del mundo (por cuyos escombros, como quería Benjamin, quizá algún día tracemos caminos nuevos) ¿le es ajeno al mundo de la miseria y el crimen masivos, al mundo donde las guerras mundiales han sido desplazadas por la mundialización de la guerra permanente? Se diría más bien que en vez de serle ajeno le pertenece históricamente a su raíz.

Por supuesto, en Benjamin o en Adorno, la erosión y la crisis de la «experiencia comunicable» tienen que ver no con una presuntuosa celebración del vacío sino con la dolorosa sacudida de una realidad cada vez más vacía de sentido y al mismo tiempo cada vez más irrenunciable como terreno de juego. Para Adorno, «cuando la literatura en cuanto expresión se convierte en la de la realidad que para ella se desintegra, expresa la negatividad de esa realidad» (2003b: 420). Por esa razón, argumenta Adorno, la escritura poética, creativa, inventiva, conflictiva, sólo puede ser negada por un mundo mercantilista y autoritario. Y por eso la función crítica de la poesía pasa –si no exclusiva sí necesariamente– por la activación de un pulso negativo, una resistencia negativa que no es mera oposición sino, de nuevo, un atravesar (y ser atravesado por) lo real que deja emerger aquello que la realidad niega. Lo que Adorno llama *anti-arte* (*Anti-Kunst*) respondería utópicamente a un empobrecimiento que se abre «a lo que no es». Un lenguaje en crisis, como sucede en Beckett, sería un lenguaje no de la prepotencia sino del sufrimiento, la huella negativa de un mundo administrado y colonizado por un poder fundamentalmente intratable. A propósito del realismo más dogmático o convencional, pues, Adorno piensa que éste se ha convertido en una forma de ideología como falsa conciencia (2003b: 420-421):

lo mismo que la mentalidad de las personas llamadas realistas, que se orientan según las instituciones existentes, los deseos y ofrecimientos de éstas, con lo cual no se liberan, como ellas se imaginan, de ilusiones, sino que únicamente contribuyen a tejer el velo en el que, como apariencia de ser naturales, la fuerza de las circunstancias los envuelve.

La escritura y el arte que podríamos llamar más «abstractos», «no figurativos» o «de vanguardia», incluyendo ahí los realismos más conflictivos y auto-críticos, no son entonces, como se ha dicho a menudo, una simple evasión de la realidad, sino que trabajan por abrir los muros (reconocimiento, obiedad, tradicionalismo...) con que esa realidad se protege a sí misma como realidad existente o establecida.

Desde una mirada abierta como la de Adorno (o la de Benjamin, o la de Brecht...), realismo y vanguardia no se excluyen necesariamente. Es más: pueden ser repensados desde su cruce crítico o negativo. Para eso, sin embargo, necesita repensarse previamente la relación del lenguaje poético con la catástrofe de lo real, con lo real como catástrofe. Y ésta es seguramente la premisa que no com-

parten los defensores de la poesía canonizada (como *poesía de la experiencia*) y lo que impide, de fondo, la posibilidad de un debate horizontal y descentrado.

El reto de una escritura negativa, por poner un ejemplo cercano, cristaliza en el poemario *Ser no representable* (2004), de Víctor M. Díez, donde un sujeción «por su eco hecho añicos» vive en el estallido, en la rotura que hace posible que salga «lo escondido al aire». Así llega a tematizarse esta precariedad de toda ontología en el poema que sigue (Díez, 2004: 31):

Realidades.

Cuerpos que flotan en la charca de la negación.

El calor aún de esos cadáveres. Resistencia  
que alumbra.

Pequeña bombilla del ser.

No. Insoportables orillas,

las arboledas teológicas

donde hacen pic-nic las familias de cuerpos secos.

Necesidad de tomar algo

para soportar el hedor de su río

de corrientes cristalinas y fondos de fango venenoso.

Hay un lugar donde ser luz de luciérnaga,

dulce simulacro,

verdad a medias.

Antídoto de realidad.

Esta negatividad de resistencia se plantea asimismo en un breve texto de Fermín Herrero (2003: 52):

Siempre a favor de aquello

que se niega, de darle la vuelta

a la tortilla. Siempre sin sacar nada

en limpio. Donde sea imposible.

El poema de Herrero pertenece a *El tiempo de los usureros* (2003), un título que es ya una denuncia autoconsciente y que insiste lúcidamente en la catástrofe de la experiencia (lenguaje distorsionado, sintaxis en tensión, subjetividad como disolución...) desde una inquietante experiencia del mundo (y la creatividad) como catástrofe. Y de ese desconcierto saltan chispas como la siguiente:

A qué carta quedarse: «Créeme»

de Vicente Feliú o el cuadrado negro

de Malevitch. Seguir en la emoción

o adelantar los signos del desastre.

*El tiempo de los usureros* se trama en series paralelas, en contrapunto, lo que refuerza la función táctica del montaje y los procesos (re/de)constructivos que dan lugar a la producción de sentido. Este lugar escindido, dividido, impide la constitución de una unidad fija o una armonía ideal, conduce al lector hacia un momento crítico: allí donde el sujeto, su imposible identidad, se vive como desafío, allí donde la realidad se percibe como necesaria metamorfosis, cuando no como ausencia y como acabamiento. Estas potencialidades conflictivas del montaje paralelo o alterno estaban también activas en un poemario sobrecogedor como *El libro de Lilit* (1996), de Guadalupe Grande. En el libro de Grande, además, la enunciación se muestra agredida por la condena social inscrita en la diferencia de género, una condena que una subjetividad femenina, dañada, revela.

El recurso a la parataxis, a la dislocación sintáctica y el salto semántico, interviene asimismo en esta pulsión de inestabilidad, de conflicto que busca romper con el orden del discurso para dejar entrever (ver en el *entre*) sus fisuras, sus puntos de fractura y de vivencia utópica. Por supuesto, los mecanismos de fragmentación colaboran en esta tarea (auto)crítica. La fragmentación, cuya función limítrofe y productiva ha sido certeramente formulada por Eduardo Milán:

Lo inacabado del fragmento tiene un aliento generador, complicante, no en el sentido de complicar lo simple sino de volvernos cómplices de algo. Algo ha acabado allí; se truncó. Pero ¿qué se truncó, por qué no sigue? Y de haber seguido ¿cómo hubiera sido? Se me ocurre que al coletazo de la utopía al que tenemos derecho es al intento de seguimiento, a la imaginación del seguimiento de lo que, aunque provisoriamente, ha concluido. Sería, en este sentido, doblemente utópico: el rastreo de la alternativa, la distorsión, la huella maldita del lado oscuro de lo que ni siquiera fue (Milán, 2004: 41).

Aunque no tengan ni pretendan ningún monopolio simbólico sobre ellos, es demostrable que las huellas contemporáneas de las vanguardias han seguido apostando por el trabajo con estos dispositivos retóricos, con estos efectos de discontinuidad y no clausura, desde una vocación que desde el principio fue tan poética como política –aunque para entender esto haya que reabrir la significación de lo político más acá del estrangulamiento al que lo han sometido sus profesionales. Esa fusión extraña entre arte y vida defendida por las vanguardias y el arte más inconforme al menos desde los años veinte y treinta del siglo XX no podía menos que traducirse en (y verse respaldada por) una experiencia de la escritura y la lectura como extrañamiento, como des-control. Este desconcierto, esta interrogación en los límites de lo visible y lo inteligible, este arremeter contra los límites del lenguaje (Wittgenstein), da pie a Milán para reconocer la vitalidad en poesía de una «tradición libertaria» (Milán, 2004: 126) que ha tendido a quedar desaparecida o invisibilizada por el canon estético e historiográfico oficial.

Esta tradición libertaria, de resistencia contra el conformismo poético e ideológico se encuentra no sólo en los momentos más álgidos, y quizá más ingenuos de las vanguardias históricas, o en la emergencia expansiva del romanticismo alemán precedente (Sánchez Robayna, 1986) sino que llega viva, a la vez intempestiva y a la intemperie, madura incluso hasta propuestas poéticas actuales. En el contexto de la poesía española, sin ir más lejos, da muestras entre otras de esta encarnación material la obra de Olvido García Valdés. Habría que mencionar por fuerza la publicación del poemario de García Valdés titulado *Del ojo al hueso* (2001), donde la latencia de lo inacabado y la investigación sobre el fragmento le subyace al temblar. La frágil inminencia de la alteridad deja entonces al descubierto la posición de la subjetividad, entregada a ese rumor nocturno: «fulgor de los espinos y el musgo, casa / no hay para nadie, en los bosques / moramos» (2001: 75). Por esta senda inconclusa y de intemperie el lenguaje no tiene más remedio que volverse problemático, autorreflexivo, al tiempo que, en virtud justamente de ese vértigo dulce, se asoma al agujero negro del deseo, de lo no transparente, de lo oculto o, mejor, de lo que está tan sólo agazapado (García Valdés, 2001: 74):

En el pulso el temblor  
cuando comienza marzo y duda  
del referente de algunas palabras, de *amigos*,  
por ejemplo. De su referente en lo real,  
de la necesidad de referentes, de lo real  
de los referentes (y la frase transmitida: *oh amigos*,  
no hay ningún amigo). Qué suerte  
entonces nuestro cuerpo de pocitos oscuros.

La poesía de García Valdés, como otras poéticas que podrían y deberían ser convocadas aquí, es ejemplar para comprender mejor cómo crisis y crítica mantienen en la escritura un vínculo no sólo etimológico. Si ese vínculo recorre y traspasa las palabras, el lenguaje, entonces parece razonable hablar de conflicto y de crítica social –otra cosa distinta es que esa crítica no sea explícita ni deliberada–. Desde el punto de vista formal (y material por tanto) se da en escrituras no figurativas y vulnerables como éstas más de una de las premisas que Castoriadis (2000) pedía a toda «exigencia revolucionaria», esto es, principalmente, la abnegación y la pasión de entrega, de una parte, y la apertura y el agujereado de lo real y el lenguaje, de otra.

Llegados a este punto, en fin, espero haber esbozado sintéticamente por qué la poesía experimental, de vanguardia o abstracta, no figurativa, o como se la quiera llamar para así delimitar semánticamente aquello que radica en la provocación de los límites, pues bien, haber esbozado por qué este tipo de propuestas poéticas no canónicas pueden estar cumpliendo una labor imperceptible, invisible



si se quiere, pero materialmente incisiva a la hora de testimoniar y dejar huellas del desastre del mundo ya a la entrada del siglo XXI.

Vista así, la cuestión estaría planteada de forma incorrecta si se postula por ejemplo que «este camino frente al capitalismo, representado en la teoría estética de Adorno, implica finalmente la renuncia a la historia, el abandono de cualquier espacio público» (García Montero, 2000: 88). Pienso por el contrario que este camino frente al capitalismo y la miseria de un mundo del que el poeta forma también parte como un sujeto social que es al fin y al cabo, este camino doloroso y a tientas, en suma, más que renunciar a la historia está procurando desvelar las zonas de lo real que esa historia ha ido dejando desaparecidas –empezando por las zonas libres en el lenguaje y la percepción del mundo que nos permitirían reconstruirlo de otra forma en la práctica cotidiana, subjetiva y colectiva–. El espacio público no puede abandonarse al tiempo que se realiza un acto cualquiera de lenguaje (un poema, en este caso) puesto que todo lenguaje es, en acto o en potencia, social, un territorio común, como diría el desaparecido Voloshinov. Más bien podría decirse que lo que aquí está en cuestión es la experiencia de lo público como experiencia de ausencia y de vacío. El recurso al fragmento y a lo inacabado, como diría tal vez Adorno, atestiguan la catástrofe histórica que ese vaciado supone, a la vez que abren el discurso poético para la intervención –no especular sino crítica y autocrítica– de un lector que la publicidad masiva y la propaganda institucional conciben en clave de pasividad y desmemoria.

La acusación vertida contra las vanguardias (así, en general) por su supuesto orgullo, su marginalidad autoexcluyente o su «rebeldía solipsista» tal vez se haya emitido sin tener en cuenta que el solipsismo, por sentido común, puede estar en el texto y/o en los ojos que lo leen. Ayudaría asimismo considerar que *la crisis y la crítica* del sentido, en todo caso, intervienen de distinta forma cuando responden a un gesto no de autosuficiencia sino de insuficiencia, no de prepotencia sino de precariedad ante un mundo donde la linealidad aproblemática de una «experiencia comunicable», siguiendo a Benjamin, tiene mucho que ver con una posición de indiferencia y de ensimismamiento.

En este punto entró en la discusión, precisamente para activarla y no para paralizarla, el trabajo analítico de Alicia Bajo Cero. Pese a lo que alguna vez se ha escrito (Iravedra, 2003) no hay en el texto de *Poesía y poder* ninguna apología de la marginalidad, que desde luego es una posición dependiente de la lógica del centro y del poder, sin duda. Por lo visto, puede resultar chocante que alguien, como este colectivo desaparecido, pueda reconocerse marxista y oponerse a las tesis de otro alguien que también se reconoce a sí mismo como tal, como es el caso de García Montero. Pero no parece chocante en la misma medida, por poner sólo un ejemplo una vez más, que García Montero se oponga a un marxista heterodoxo y de mayor capacidad reflexiva que cualquiera de los citados, como sería el caso de

Theodor W. Adorno. Adorno, por su parte, se atrevió a pensar el régimen de relaciones entre la ratio ilustrada y el fascismo contemporáneo en un libro fascinante, *Dialéctica del iluminismo* (2003), que escribió con Max Horkheimer. Y tampoco parece interesar demasiado la oportunidad de contrastar pasajes concretos de Adorno y de García Montero para comprobar que hay en juego opiniones respetables pero equivocadas ya desde sus puntos de partida. Se dice, en pocas palabras, «las vanguardias son asociales» y no se aclara si es asocial Neruda, Ory, Ungaretti, García Lorca, Brecht, Huidobro, Tzara... o si lo son todos a la vez. ¿Qué significa social cuando se dice esto? ¿Se debería decir mejor institucional o convencional, en el sentido de acuerdo tácito con determinadas regulaciones normativas? Si así fuera, sin duda, podríamos ponernos de acuerdo en que estos nombres remiten a un distanciamiento con respecto a las normas estéticas e ideológicas de su tiempo. Un romanticismo que anuncia las vanguardias en su época tardía, como el de Hölderlin, ¿en qué medida se autoexcluye? Podría decirse, creo, que en efecto habría «autoexclusión», si se quiere decir así, por cuanto hay en Hölderlin una distancia asumida con respecto a las convenciones asfixiantes de aquella sociedad en declive. Pero no hay «autoexclusión», ni puede haberla en sentido estricto, cuando ese distanciamiento de la mirada y la palabra se transforma en testimonio de un mundo y un orden opresivos. Más bien al contrario, lo que habría entonces sería una denuncia (y hay que insistir: no necesariamente explícita o temática) de una realidad excluyente y autoritariamente normalizadora.

Precisamente en un contexto de movilización antiautoritaria y de acción social crítica es donde nace y se disuelve finalmente la propuesta de Alicia Bajo Cero. De hecho, *Poesía y poder* se edita en una colección que previamente había ya sacado a la luz tres títulos colectivos sintomáticos: *Textos por la insumisión* (1992), *El lugar del reencuentro* (1995) y *La mirada urgente (Textos contra el racismo)* (1995). Como se explicaba en el propio prólogo de *Poesía y poder*, titulado «Cultura y revolución», esos tres textos nacieron de la interacción entre la Unión de Escritores del País Valenciano (disuelta con posterioridad en el seno del Foro Social de las Artes) y, respectivamente, el Movimiento de Objeción de Conciencia, las Madres de Plaza de Mayo y Valencia Acoge. Pero este dato no ha parecido relevante para los escasos y a menudo irritables exegetas del ensayo de Alicia. Si este colectivo, en la práctica, defendía a la vez la formación de redes de movilización y crítica social y la recuperación del «compromiso» poético no necesariamente figurativo, ¿estaba entonces oponiéndose a todo vínculo social o (mejor sería decir) al vínculo institucional —es decir, a la forma propia que tiene el poder establecido de entender lo social—? ¿Se trataría sencillamente de un simple caso de esquizofrenia —opción no descartable en una época agudamente contradictoria de capitalismo tardío como la nuestra—? ¿O había en la posición de Alicia Bajo Cero una coherencia que se ha visto, sin embargo, por unas u otras razones, desaparecida?

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo, 1994.
- *La otra cara del Fòrum de les Cultures S. A.*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2004.
- ADORNO, Theodor W., *Discurso, poder y subjetividad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- «Poética, política, ideología», *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 19-20, 37.
  - *Ensayos sobre la propaganda fascista*, Barcelona, Voces y Culturas, 2003a.
  - *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003b.
  - «La poesía de la experiencia», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004a, pp. 9-25.
  - «Las primeras palabras», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004b, pp. 27- 34.
- ADORNO, Theodor W. y M. HORKHEIMER, *Dialéctica del iluminismo*, Madrid, Trotta, 2003.
- ALICIA BAJO CERO, *Poesía y poder*, Valencia, EBC, 1997.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, «La nueva poesía española: Un problema de salud pública», *Claves de Razón Práctica*, 58 (1995), pp. 52-55.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984.
- CASADO, Miguel, *Archivos (Lecturas 1988-2003)*, Burgos, Editorial Dossoles, 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius, *La exigencia revolucionaria*, Madrid, Acquarela Libros, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- DÍEZ, Víctor M., *Ser no representable*. Mérida, De la Luna Libros, 2004.
- DOCE, Jordi, «Poesía española de hoy: de la arbitrariedad a la domesticación», en A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, en prensa.
- FOUCAULT, Michel, «El antídipo: una introducción a la vida no fascista», *Archipiélago*, 17 (1994), pp. 88-91.
- *Discurso, poder y subjetividad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- GARCÍA MONTERO, Luis, «El oficio como ética», en J. Romera Castillo / F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica 1975-1999*, Madrid, Visor, 2000, pp. 87-103.
- «Poética, política, ideología», *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 19-20, 37.
  - «La poesía de la experiencia», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004a, pp. 9-25.

- «Las primeras palabras», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004b, pp. 27– 34.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido, *Del ojo al hueso*, Madrid, Ave del Paraíso, 2001.
- GRACIA, Jordi, «La poesía», en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española 9/1*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 97-121.
- GRANDE, Guadalupe, *El libro de Lilit*, Sevilla, Renacimiento, 1996.
- HERRERO, Fermín, *El tiempo de los usureros*. Madrid, Hiparión, 2003.
- IRAVEDRA, Araceli, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, 671-672 (2002), pp. 2-8.
- «*Radicales, marginales y heterodoxos* en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia”)), comunicación al *II Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 2003.
- KRAWIETZ, Alejandro y Francisco LEÓN, *La otra joven poesía española*, Tarragona, Ígitor, 2003.
- LÓPEZ PETIT, Santiago, *Horror vacui (La travesía de la Noche del Siglo)*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio, *Poesía '68 (Para una historia imposible: Escritura y sociedad 1968-1978)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- MILÁN, Eduardo, *Resistir (Insistencias sobre el presente poético)*, México, FCE, 2004.
- MOGA, Eduardo, «Los noventa: lo otro», *Contrastes*, 27 (2003), pp. 77-80.
- PROVENCIO, Pedro, *Ciento cuatro días*, Valencia, Germanía, 2003.
- SALDAÑA, Alfredo, *El texto del mundo (Crítica de la imaginación literaria)*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2003.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La modernidad literaria: una literatura de las excepciones», *Syntaxis*, 10 (1986), pp. 29-34.
- TALENS, Jenaro, «Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y política)», en A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, en prensa.
- TRAFUL, Mar, *Por una política nocturna*, Madrid, Debate, 2002.
- VALENTE, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- VIÑALS, José, *Huellas dactilares*, Barcelona, Montesinos, 2001.
- VOLOSHINOV, Valentin N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.



## EL TEATRO ESPAÑOL EN LA TRANSICIÓN: ¿UNA GENERACIÓN *OLVIDADA*?

Mariano DE PACO  
Universidad de Murcia

*A la memoria de Alberto Miralles,  
que tanto luchó desde el teatro por defenderla.*

«El tiempo es olvido y es memoria» es una afirmación de Borges que Fernán Gómez sitúa al comienzo de una Autobiografía («El olvido y la memoria»), escrita en marzo de 1987 y luego al frente de su *Puro teatro y algo más* (2002). En uno de los artículos de este libro recuerda, por cierto, que «es una costumbre actual muy extendida –sobre todo en el mundo del arte, de la cultura, de la diversión– volverse de espaldas al pasado inmediato». Al olvido natural propiciado por el tiempo se añade esa «costumbre». En el caso al que en este trabajo nos referimos hubo motivos que determinaron (y, de rechazo, determinan aún) la pérdida de memoria. Cuando, por otra parte, se intenta paradójicamente *recuperar* hechos de ese pasado (Romera, 2003), ¿hay una mera voluntad melancólico-nostálgica, como en una serie de éxito que Televisión Española tiene en antena? ¿Hay un loable afán de estudio y análisis que, sin embargo, no puede aportar soluciones? ¿Hay un deseo de aprovechar una moda de pingües resultados? No es, desde luego, una recuperación con sentido crítico en la que el pasado sirva para «iluminar» el presente, tal como Buero Vallejo concebía el teatro histórico y como lo escribieron Sastre, los *realistas* y los autores del *nuevo teatro* (De Paco, 1999). Todos ellos están incluidos en un amplio grupo que excede con mucho el término *generación* que figura en el título de este trabajo y que, no obstante, creo que sirve para entender de quiénes hablo puesto que lo más importante es el tiempo histórico al que nos referimos.

No es el objeto de mi exposición hacer un panorama del teatro en la España democrática: ya se han realizado apreciables trabajos sobre ello, como el temprano de Luciano García Lorenzo (1978-1980), o los de Fernández Torres (1988) y de Manuel Aznar (1996). Tampoco me propongo detallar logros y menguas de la escena en la transición<sup>1</sup>. Deseo simplemente mostrar de modo sucinto la situación general de desatención (con nefastas consecuencias) hacia los dramaturgos españoles vivos en los primeros años tras la muerte de Franco y poner unos ejemplos significativos de autores de distinta edad y actitud creadora.

Por no eludir una cierta precisión temporal señalo que mi término *ad quem*, es decir, la nueva *generación* que linda con la que ahora considero podría resumirse en los nombres de José Luis Alonso de Santos, que en 1981 estrena *La estanquera de Vallecas* y obtiene un gran éxito con *Bajarse al moro* (1985); de Fermín Cabal, que en 1982 estrena *Vade retro!* y un año después *Esta noche gran velada*; o de Ignacio Amestoy, que escribe en 1979 *Mañana, aquí, a la misma hora*.

### Las «operaciones» de recuperación y el «pacto de silencio»

En 1982 publicó Francisco Ruiz Ramón un conocido artículo en el que hacía un «Balance del teatro español en la España post-Franco», en el que se refirió, con expresiones de unos años antes que hicieron fortuna, a la *operación rescate* de «grandes textos dramáticos españoles de aquellos autores anteriores a la guerra civil cuya herencia estaba públicamente sin repartir, frutos de otro presente que había quedado interrumpido por la misma guerra civil y, subsiguientemente, por la dictadura franquista», así los estrenos de Valle-Inclán (*Los cuernos de don Friolera*, *Divinas palabras*), García Lorca (*La casa de Bernarda Alba*, *Así que pasen cinco años*) y Alberti (*El adefesio*, *Noche de guerra en el Museo del Prado*), y a la *Operación restitución* «de textos prohibidos en el pasado inmediato, casi antepresente, escritos durante la última década del franquismo» (Bueno Vallejo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez —éxitos—; Olmo, Nieva, Arrabal, y Matilla —fracasos, según Ruiz Ramón, por inadecuación de los códigos de la propuesta escénica y del texto o por falta de experiencia del público—)<sup>2</sup>. Habría que añadir el estreno de *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, «bellísimo espectáculo teatral» que entusiasmó a Ruiz Ramón y sobre el que publicó un laudatorio artícu-

<sup>1</sup> Una completa información puede verse en el capítulo dedicado a la escena del trabajo del Equipo Reseña (1989-1991: 143). De interés son también los artículos que al tema se dedican en Amell-García Castañeda (1988: 103-136).

<sup>2</sup> Estas ideas se recogieron después parcialmente en el capítulo X de Ruiz Ramón (1988: 209-221).

lo en *Triunfo* (entendido como un cambio respecto a sus nada positivas opiniones sobre el nuevo teatro) y que fue «un fracaso de público»<sup>3</sup>.

Todo hace pensar en la interrelación que cada texto tiene con su contexto, que impide la traslación simple de unas circunstancias a otras. Pero a ello se sumaba que, tanto por la ampliación de criterios de los años postreros de la dictadura (Monleón, 1976: 53), como por las perspectivas ante su inminente fin, se alimentaba una ilusión de grandes logros que resultó incumplida<sup>4</sup>.

La politización del estreno de *El adefesio*, de Alberti, es una buena muestra de la mediación político-social en la actividad dramática. Como escribió Pedro Altares en la recién nacida *Pipirijaina* (1976: 43), «la función quedó hecha añicos. Gorgo no es un personaje poético de ficción: es María Casares, exilada e hija de exilados» y el autor es «el gran poeta comunista». En su comentario se mezclan los sucesos del exterior con el espectáculo de dentro. Hubo muchos aplausos pero el teatro Reina Victoria no fue una fiesta sino «el emotivo recuerdo colectivo de 40 años de lucha, y de luchadores de dentro y fuera, por la libertad. Que, como Alberti, aún está ausente...». Y, en la crítica de la misma revista, Carlos Gortari afirmaba que el estreno constituía «un episodio más de la ceremonia de confusión a la que cotidianamente asistimos» porque en él estaban «presentes todas las graves contradicciones de la España de hoy» (1976: 49).

La llegada de la democracia había despertado amplias y esperanzadas expectativas en el ámbito del teatro español, tanto tiempo amordazado por la censura, que ponía trabas al autor para expresarse, al productor para sufragar el espectáculo, al actor para manifestarse en libertad y al público para conocer lo que sus artistas querían decirle desde la escena<sup>5</sup>. Pero la esperanza se tornó desencan-

---

<sup>3</sup> Por su condición, hemos de dejar aparte el caso de *Abre el ojo*, de Rojas Zorrilla, que para el crítico mostraba uno de los males endémicos del teatro español, «la inexistencia de una auténtica tradición creadora con respecto a nuestros clásicos» (1992: 73).

<sup>4</sup> Monleón escribió: «La previsión parecía razonable: con la democracia debía afirmarse un teatro superior al que tuvimos durante la Dictadura. La práctica confirmaba esta argumentación. Hasta que, súbitamente, la previsión se interrumpió y el teatro entró en barrena. ¿Por qué?» (1977: 56). En el resto de su artículo se propone contestar a esa compleja pregunta.

<sup>5</sup> El Real Decreto 262/1978, de 27 de enero (B.O.E. de 3 de marzo), disponía la «libertad de representación de espectáculos teatrales», comenzaba con esta ansiada afirmación: «La libre expresión del pensamiento a través del teatro y demás espectáculos artísticos, como manifestación de un derecho fundamental de la persona, no puede tener otros límites que los que resulten del ordenamiento penal vigente, así como del respeto debido a los intereses generales». Una Orden del Ministerio de Cultura publicada en el B.O.E. de 14 de abril de 1978, dictó «normas sobre la calificación de espectáculos teatrales». Para estos últimos años de la censura «oficial» es de gran utilidad el estudio de Berta Muñoz Cáliz, *La censura teatral durante la dictadura franquista*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Alcalá de Henares en marzo de 2004; aún inédita, debemos su conocimiento a la amabilidad de la autora.



to y comenzaron a surgir voces que clamaban por no obtener lo que en justicia consideraban suyo, al tiempo que denunciaban el engaño sufrido (Serrano, 1997: 75-92).

Alberto Miralles denunció, con el mismo vigor con el que se había enfrentado a la dictadura, la situación de la política teatral de estos años de la transición señalando, entre otros aspectos, la oposición de los autores con cierta crítica empeñada en certificar «la defunción de todo el teatro antifranquista» (Serrano, 2004: 9-36). Sin entrar en los detalles de la polémica que se suscitó, recordemos que, en síntesis, oponía las contradictorias opiniones de quienes creían necesarios *nuevos autores* para una nueva sociedad (haciendo tabla rasa del pasado) y de los que (sobre todo, dramaturgos), aun admitiendo la falta de validez de algunas obras, creían que mucho era salvable y que era necesario atender a esos escritores. La «Encuesta a los que no estrenan» (1978: 49-54), en la que participaron José Arias Velasco, Diego Salvador, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Alberto Miralles y Miguel Romero Esteo, es muy elocuente; las respuestas tenían tonos diferentes pero un desaliento común que respondía a la mediocridad de las carteleras, al dominio de los empresarios, al imperio del «des-tape», y sobre todo, a que el mayor fraude ha sido el de impedir la progresión de los autores al «taponarnos casi todos los caminos posibles», porque hay una «creencia global de que, muerto Franco, los textos han dejado de ser interesantes y actuales».

El punto de vista adverso puede personificarse en el crítico Eduardo Haro Tecglen (miembro además, de la Junta Consultiva del Centro Dramático Nacional), que en unos artículos en *Hoja del Lunes* «venía certificando la defunción de todo el teatro antifranquista». Ante esto, casi una veintena de autores y críticos publicaron un *Manifiesto* que denunciaba «el estado comatoso del teatro, aclarando sus causas», la principal de las cuales «era la falta de ayuda al teatro español vivo». El ofensivo artículo de Haro «El manifiesto de las denuncias» (*Hoja del Lunes*, 29 de enero de 1979) y la respuesta de ellos en «No pasamos por el Haro» (*Hoja del Lunes*, 5 de febrero de 1979), fueron episodios principales de esta enconada querrela.

Una de las actitudes «a favor» mantenida durante más tiempo y manifestada con contundencia mayor fue, como hemos indicado, la de Alberto Miralles, desde su artículo «¡Es la guerra, más madera!» (1979: 12-24), donde se dan todos los detalles de la disputa indicada, hasta la provocativa imprecación: «El nuevo teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!» (1986: 21-24), donde revela las causas de lo ocurrido<sup>6</sup>:

---

<sup>6</sup> Hasta el fin de su vida siguió escribiendo audaces textos teóricos en los que denunciaba una injusta situación que el tiempo iba cubriendo sin resolver; así, en «La memoria asesinada» (Miralles,

Los partidos políticos, durante la clandestinidad, habían pedido al teatro crítica, lucidez y desmitificación. Después, en pugna con el poder, querían evitar la provocación a la ultraderecha por miedo a los tanques, y así, el teatro tuvo que perder la agresividad que tanto ayudó a la lucha antifranquista.

Las denuncias de Miralles podrían parecer simple reacción personal de un autor que se sentía ofendido; pero las presiones, ataques interesados y censuras encubiertas se suceden; lo veremos en los casos de Buero y de Domingo Miras. El conjunto de la autoría dramática pierde valor y su desconocimiento aumenta hasta quedar casi reducido a un conglomerado de nombres (Miras, 1983). La desconfianza y la falta de verdadero interés provocaron fracasos que, a su vez, acrecentaron la visión negativa:

El examen de la asignatura pendiente se saldó con un rotundo fracaso que sirvió para llenar de razones a nuestros detractores y para aumentar considerablemente su número. Las pocas obras que se estrenaron en los primeros momentos de la transición no gozaron del apoyo de quienes las programaron. Lo hicieron atendiendo más a un compromiso moral que al deseo real de rescatarlas del silencio que las envolvía. Por eso emplearon pocos medios en los montajes y en su difusión, arrinconaron las representaciones a los días y horarios en que la asistencia de público es menor, pero sobre todo, y esto es lo más grave, demostraron que ni creían en nuestro teatro, ni lo entendían, ni estaban dispuestos a hacer el más mínimo esfuerzo por entenderlo (López Mozo, 1986: 37).

Un editorial de *El País* («El desierto es el desierto», 22 de abril de 1979) resumía la situación, malévolamente, pero con un trasfondo de verdad, en estas frases:

Los autores no estrenan: los viejos –los antiguos, los de antes– se resignan, pero maldicen; los nuevos, que ya tienen canas y ven con angustia que el tiempo se les pasa, elevan su cólera hacia lo que pueden, y se quedan como estaban. Los grupos independientes siguen una vida áspera y pobre; se siguen sintiendo perseguidos y abandonados.

Y todos piden dinero.

---

1998: 99-118) se refiere al pacto de silencio que se impuso tácitamente (valga la paradoja) para salvar la democracia, que beneficiaba sobre todo a los interesados en el olvido, que «se hacía imprescindible porque cualquier pequeña cata en las hemerotecas hubiera sacado a la cegadora luz de los rencores las opiniones más terribles sobre personalidades imprescindibles para llevar a cabo el proceso democrático» (p. 106). También desde la creación, afrontó las mismas cuestiones; en *Céfiro agreste de olímpicos embates* (1981) lo hace con las que le preocupaban ante el estado del teatro a finales de la década de los setenta («sometimiento» de los grupos, subvenciones, centenarios, olvido del autor actual...). Mucho tiempo después, en *El volcán de la pena escupe llanto*, Premio Margarita Xirgu de 1997, el protagonista representa una denuncia similar a la que hace Miralles en los artículos teóricos.

## La obra de Buero Vallejo en la transición

«Un estreno de Buero nunca ha sido cualquier cosa. Mucho menos, cuando Buero estrena en un clima –relativo al menos– de libertades cívicas. *La detonación* marca un hito más en los dramas históricos de este autor que por sí solo llena toda una época». Estas palabras, con las que iniciaba una entrevista Miguel Bayón (1977: 23) días después del estreno del drama *La detonación*, resumían distintos aspectos coincidentes en la representación de la primera obra de Antonio Buero Vallejo escrita con posterioridad a la muerte de Franco. Pero entre ellos, junto a un reconocimiento innegable, se filtraba también un injustificado recelo. Las actitudes de la crítica ante la obra de Buero Vallejo en los primeros años de la democracia se manifestaron, en efecto, de un modo irregular.

*La doble historia del doctor Valmy*, cuyo estreno no se había permitido durante la dictadura, llegó al público el 29 de enero de 1976 con gran éxito. El 20 de septiembre de 1977 se estrena *La detonación* con un ambiente «enrarecido», del que el propio autor era consciente:

Este era el estreno del «ahora o nunca» pues el *Dr. Valmy* se había escrito muchos años antes. Esta era mi primera obra posfranquista al 100 por 100, y la ocasión de ver si Buero, aun siendo antifranquista, no sabía asumir la nueva (pero no tan nueva) situación y se iba al garete con Franco. De lo contrario, habría que resignarse con un Buero que seguía caminando...<sup>7</sup>

La obra fue muy bien recibida por el público (178 representaciones) y de modo desigual por la crítica. Algunos advirtieron sus valores con ponderación; otros fueron menos equilibrados y llegaron a muy erróneas apreciaciones; en algún caso, además, se cayó en una absoluta mezquindad. Ricard Salvat (1978: 17), que opinaba que «*La detonación* es, sin duda ninguna, la obra más importante que se ha estrenado en España, de autor español, después del 20 de noviembre de 1975, y la única que apunta hacia una posible dramaturgia del futuro», dejó constancia acertadamente de que la crítica había adoptado ante la obra «una posición muy reticente y un tono que nos resulta extrañamente exasperado», para denunciar la injusta e incomprensible animadversión que hacia Buero mostraban algunos:

Una de las críticas, la que se publicó en la revista *Cambio 16* (10-16 octubre 1977) es, a nuestro juicio, prácticamente inaceptable en un país mínimamente desarrollado culturalmente. Esta crítica me sorprendió porque recientemente había estado en Varsovia, donde pude comprobar el respeto y admiración en que se te tiene y donde, como ya sabes, obtiene o ha obtenido un éxito extraor-

---

<sup>7</sup> Carta particular de Buero Vallejo fechada el 14 de octubre de 1977.

dinario *El sueño de la razón* en la visualización de A. Wajda. Por otro lado sé de la reverencia que por ti se siente en la R.D.A. o en Italia, por citar sólo dos dramáticas que conozco un poco. ¿Cómo es posible un ataque tan personal, ya que nunca se puede considerar crítica lo que allí se publicó, en una revista de la categoría y características políticas de *Cambio 16*? ¿Qué razones hacen posible que estas actitudes típicas del franquismo, esos abusos de poder, se sigan repitiendo?<sup>8</sup>

Esas «actitudes» se acentúan en el estreno de la obra siguiente, *Jueces en la noche* (2 de octubre de 1979): el drama, de gran complejidad técnica, donde criticaba con valentía los males de la sociedad de ese momento, se refería a los «oportunistas» del viejo régimen supervivientes en el nuevo, e incluso advertía de la amenaza de un golpe de estado militar, fue objeto de unas críticas negativas. La empresa, con la excusa del agotamiento de la subvención, «se negó a hacer propaganda» y realizó «una ejecución sumaria» del montaje<sup>9</sup>. La acusación de un crítico que había ejercido de censor<sup>10</sup> podría resumir el sentido general de la repulsa: Buero posee una gran historia como autor pero «ha sido víctima de la propia actualidad. No ha logrado trascender el tema» (Prego, 1979: 48)<sup>11</sup>. No faltaron quienes salieron en defensa del dramaturgo de un modo general (Martínez Ruiz, 1979: 31) o apuntando de modo certero a la raíz de la cuestión:

Antonio Buero estrena, a los treinta años de iniciar su carrera teatral. Y estrena una obra en la cual, con todos los fallos que se quiera, sigue machacando en el clavo de la denuncia de una sociedad que no puede erigirse en espejo para las generaciones venideras. Pues bien, una parte de la crítica –la de la derecha pero también otra progresista y joven– se está comportando como si Buero sobrase en nuestros escenarios. La crítica de la derecha, de un modo diáfano,

---

<sup>8</sup> Salvat se refería a «Abarcar sin apretar», de Eduardo Mallorquí, insidioso texto en el que, entre otras, se hacía esta disparatada sugerencia: «En suma, cabría recomendarle al autor que, si le interesa conservar el prestigio que tan generosamente le ha concedido España, se abstenga en un futuro de estrenar nuevas comedias» (84).

<sup>9</sup> Buero Vallejo añadía que «salvo el público, nadie tenía interés en que siguiera», en carta particular fechada el 10 de diciembre de 1979.

<sup>10</sup> «Por ese deseo de borrar la memoria se olvidaron los pasados infames. Y así pudieron los de antes ser los de siempre. Concretamente, ¿fueron los censores aherrojados? No, continuaron exhibiendo sus ominosas patologías en tribunas públicas, mediante la crítica teatral en diarios y emisoras nacionales, dirigiendo festivales, asesorando la cultura en entidades públicas, decidiendo el destino de las ayudas y recibiendo premios y subvenciones...» (Miralles, 1998: 105).

<sup>11</sup> Un comentario sin firma publicado en el semanal *Los domingos de ABC* (28 de octubre de 1979, 31) tenía como título «A Buero le iba mejor con la censura», para lo que se basaba en la falta de éxito de las «comedias estrenadas del 76 a nuestros días». El dramaturgo respondió en una carta al director (*ABC*, 2 de noviembre de 1979: 71; reproducida en Buero, 1994, II: 502-504) señalando la falsedad de la noticia y advirtiendo de que «mucho prospera hoy, contra mí o contra otros escritores, la especie de que, con la libertad, no atinamos».

acusando de revanchista a un discurso en el que se pide el olvido de la guerra civil –que mancha a quienes la hicieron–, pero iluminar los años que la siguen y el hoy resultante. Se trata de una actitud comprensible porque quienes hablan así continúan instalados en el Poder y aspiran a seguir dando gato por liebre. Lo que ya no veo tan comprensible es la pretensión más o menos expresa –o, cuando menos, el tono que permite deducir aquélla– de quienes piden a Buero que se aparte para cederle el sitio a otras voces renovadores.

Que el teatro español necesita no renovarse, sino resucitar, es algo obvio. Pero que esta resurrección haya de pasar por el alejamiento de una figura como la de Buero constituye, a mi parecer, otro error igualmente obvio (Montero, 1979: 27).

### «Lo que va de ayer a hoy...»

Cuando Domingo Miras recibió el Premio Lope de Vega (1975) por *De San Pascual a San Gil*, hubo de esperar el estreno (previsto en la convocatoria) en el Teatro Español de Madrid hasta 1980, después de haberse representado un año antes en el Real Coliseo de San Lorenzo del Escorial por la compañía privada El Búho<sup>12</sup>. La valoración de la obra sufrió las consecuencias del cambio político de la dictadura a la democracia coronada, y se creyó inaceptable lo que cinco años antes había sido galardonado y apreciado. La dramatización de unos sucesos del reinado de «la reina castiza» y de su «corte de los milagros» no parecía oportuna cuando la casa de Borbón acababa de volver a ocupar el trono de España (Serrano, 1991: 117-119).

En la crítica de la representación de El Escorial, Pérez Coterillo (1979: 46) se refería a las dificultades habidas para el montaje e indicaba:

«¿Por qué es tan absurdamente difícil hacer teatro en España?», se preguntan en la primera página de su programa las gentes de El Búho. La contestación es bien sencilla. A pesar del cambio político, a pesar de la Constitución, a pesar del Parlamento, a pesar de los propios partidos políticos, nada ha cambiado en la práctica en los hábitos teatrales del franquismo. A la desaparición de la censura administrativa han sucedido formas sutiles de pervivencia censorial...

Tras el estreno en Madrid, Haro Tecglen considera al dramaturgo «una víctima de las consecuencias de la España que denuncia» y «comprende la desorientación del autor hasta su intención –declarada– de abandonar el oficio». Porque la obra «llega a su estreno en el Español fatigada, usada. [...] Parte de la respon-

---

<sup>12</sup> El Teatro Español había sufrido un incendio, pero quienes tenían el compromiso de estrenar no se preocuparon de cumplirlo, por más que el Ayuntamiento contaba «con un nuevo espacio teatral, el Centro Cultural de la Villa de Madrid, dedicado a una programación teatral imprevisible y en su mayor parte descabellada» (Pérez Coterillo, 1979: 46).

sabilidad de todo esto está en unas supuestas autoridades teatrales que impidieron el estreno de la obra en su momento y en condiciones óptimas y terminan ahora liquidándola de un bajonazo» (1980: 37).

Si algunas críticas apuntan a la responsabilidad política de quienes gobiernan la escena, otras dejan ver la de los propios columnistas, dirigidos por sus prejuicios o compromisos. Así, López Sancho (1980: 49) lanza desde el monárquico *ABC* un enfurecido ataque que comienza con muy malos modos («Algún gitano está cuidando el nuevo destino del Teatro Español...»), continúa desautorizando a quienes le dieron el premio a una obra que «no es de recibo» y concluía que «así no se renueva el teatro nacional». Estaba muy claro que le molestaba que hubiese subido a la escena este «episodio oscurantista de un reinado en el que hubo muchas cosas positivas».

Pero la crítica que entra en lo esperpéntico y cae en el «chafarrinón» que denuncia en el texto, es la de Antonio Valencia (1980: 5), que, siendo miembro del Jurado que la premió, no encuentra ahora el modo de justificarlo:

Conocí «an ovo» [sic] o poco menos *De San Pascual a San Gil* porque formé parte del jurado que la [sic] dio a esta obra de Domingo Miras el Lope de Vega. Lo menos que puedo decir es que no la reconocí al cabo del quinquenio. ¿La ha engrosado el autor, haciendo uso de la libertad de expresión que va de ayer a hoy, o la ha desnaturalizado la incorporación y versión escénica de Gerardo Malla, que es grosera, burda y desdichada? No lo sabemos ni excluimos el error que no queremos agravar con la contumacia y mantenerla y no enmendarla. Lo cierto es que lo que creíamos que era un esperpento farsesco, sacado un poco de *La reina castiza* y más de clima de *El ruedo ibérico* valleinclinresco se nos ha convertido en un chafarrinón o una serie de chafarrinones sin gracia.

El sinsentido de estas palabras refleja quizá el que constituyó la situación del teatro en estos años, de la que hubo sin duda más de una «víctima».

## Ataques y desencanto

Los años finales de los sesenta y la década siguiente constituyen una época particularmente dificultosa en la vida de Alfonso Sastre y en su relación con el teatro (De Paco: 1996). En 1967 tiene lugar el estreno de *Oficio de tinieblas* y no se produce otro en un teatro comercial hasta el de *La taberna fantástica*, en septiembre de 1985. Sin embargo, el mencionado grupo El Búho<sup>13</sup> es autorizado

---

<sup>13</sup> El colectivo El Búho (dirigido por Gerardo Malla, que protagonizó esta obra y fue actor en *De San Pascual a San Gil*), respondía a un voluntarioso empeño privado que no contaba con los medios que estas obras precisaban. Xavier Fábregas (1977: 64) afirmaba en su crítica: «El Búho, al emprender el montaje de *La sangre y la ceniza*, ha llevado a término una empresa que era superior a sus fuerzas...».

en 1976 a montar *La sangre y la ceniza*, cuya edición no se permitió en el primer volumen de *Obras Completas* (que no tuvieron continuación) y había sido prohibida por la censura cinco años atrás. Parecía, pues, que, al menos en la escena, se advertía la presencia, «el regreso forzoso», de Alfonso Sastre.

Durante una representación en la Sala Villarroel de Barcelona hizo explosión una bomba colocada por la «Triple A»; la revista *Pipirijaina* (que editó esa obra en *Pipirijaina Textos I*) dedica al autor unas páginas de su número 4 bajo el título «Alfonso Sastre, en ninguna parte», y él publica en *El País* su artículo «¿Dónde estoy?», en el que se afirma del mismo modo, «en ninguna parte» (Sastre, 1994)<sup>14</sup>. En las anotaciones de *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* (1990) manifiesta de modo terminante, por todo ello, su voluntad de dar por acabada su escritura teatral, decisión que es preciso relacionar con lo antes indicado y con el descontento o la amargura de muchos de nuestros más valiosos dramaturgos que habían escrito durante la dictadura. Si la insatisfacción se manifiesta a veces posteriormente, tiene su origen en la situación de «abandono» en la que se encuentran en una sociedad que ha decidido, al cambiar, no tenerlos en cuenta, a pesar de algunos montajes esporádicos y sin convicción:

Muerto Franco, la mayoría de los españoles quiso que también muriera con él ese periodo histórico, aunque le asustara no saber con certeza cuál podría ser el que viniera a sustituirlo. Con todo, estaba claro que la democracia era el sistema menos alarmante, pese a las obvias dificultades que habría que superar para conseguirlo. [...] Primero había que borrar el franquismo de la memoria, aunque eso supusiera borrar también el antifranquismo. La Amnistía fue más amplia de lo que parece. No sólo permitió que salieran de la cárcel las víctimas, sino que impidió que entraran sus verdugos (Miralles, 1998: 100 y 106).

Bástennos unas reveladoras muestras sacadas de unos escritos de la sección teatral de una revista universitaria. José María Rodríguez Méndez (1988) confesaba: «Al cabo de tantos años, me siento un desconocido, especialmente en mi país, para el que escribí toda mi obra». Algo después José Martín Recuerda (1990) dejaba ver sus quejas: «Y ahora [...] todo me parece peor, que ya es decir», y Lauro Olmo (1990) su perplejidad: «No tiene explicación el que hoy, precisamente hoy, un autor de mis características pueda sentirse marginado»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> El volumen *¿Dónde estoy yo?*, citado en la bibliografía, publica en 1994 textos de distintos momentos, entre ellos el artículo «¿Dónde estoy?», aparecido en *El País* el 24 de febrero de 1977.

<sup>15</sup> En un extraordinario del Suplemento «Culturas» de *Diario 16* dedicado a «El futuro del teatro español» (11 de abril de 1992) se refería Buero Vallejo a la creciente devaluación de nuestros autores; Sastre decía que los escritores habían desaparecido del teatro; Nieva mencionaba la voluntad de sus alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid de «salirse» del teatro español y de sus márgenes para «teatralear» en abstracto.

Algo hay de irreparable en el *olvido* de ciertos autores como tales autores<sup>16</sup>. Otros los han sustituido, algunos han mudado su rumbo o mantienen sus nombres en Encuentros y Coloquios. O en los libros y estudios. ¿En qué escenarios encontramos a Sastre, a Muñiz, a Olmo, a Rodríguez Méndez, a Martín Recuerda? ¿No merecen ya la escena? La pregunta, más que retórica, no tiene más que una contestación para quien los conozca. Pero el olvido engendra el desconocimiento. Y esa generación de autores de diversa edad y condición ha padecido una clara desestima por la conveniencia de borrar un incómodo recuerdo del pasado.

---

<sup>16</sup> Premeditada indiferencia, cambios interesados, pérdida de la necesaria presencia... El espectáculo *Haciendo memoria* lucha contra todo ello con textos dramáticos escritos durante la dictadura por Espriu, Buero, Sastre, Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Muñiz, Miras, Matilla y Mediero, seleccionados por José Monleón, Jerónimo López Mozo y Antonio Malonda, que lo dirigió. La lectura dramatizada de los mismos tuvo lugar el 21 de noviembre de 1997, dentro de las jornadas «Cultura y disidencia (Memoria democrática)», que se concibieron con el propósito de «sacar la memoria a la calle y hacerla vivir entre las nuevas generaciones» (*Primer Acto*, 271, pp. 4-6).



## BIBLIOGRAFÍA

- ALTARES, Pedro, «Estreno de Alberti: Mientras llega la libertad», *Pipirijaina*, 1 (1976), pp. 43-44.
- AMELL, Samuel y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (eds.), *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, 1988.
- AZNAR SOLER, Manuel, «Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)», en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Cop d'idees-CITEC, 1996, pp. 9-16.
- BAYÓN, Miguel, «Buero Vallejo tras *La detonación*: “Hay que ingeniárselas bajo las dictaduras”», *Diario 16*, 29 de septiembre de 1977, p. 23.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa*, I y II, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- «Encuesta a los que no estrenan», *Pipirijaina*, 6 (1978), pp. 49-54.
- EQUIPO RESEÑA, «El teatro», en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 91-143.
- FÁBREGAS, Xavier, «Crítica de Barcelona. *La sangre y la ceniza*», 4 (1977), pp. 64-65.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *Puro teatro y algo más*, Madrid, Alba, 2002.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, «1975-1988: Todo ha cambiado, todo sigue igual», en AA. VV., *Escenarios de dos mundos*, 2, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 220-233.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «El teatro español después de Franco (1976-1980)», *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), pp. 271-285. Reproducido en su libro *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, pp. 437-449.
- GORTARI, Carlos, «*El Adefesio*, de Rafael Alberti», *Pipirijaina*, 2 (1976), pp. 49-50.
- HARO TECGLÉN, E., «Teatro. *De San Pascual a San Gil*. Una víctima», *El País*, 5 de junio de 1980, p. 37.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «¿Dónde está el nuevo teatro español?», *Estreno*, 12.1 (1986), pp. 35-39.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «*De San Pascual a San Gil*, otro destrozo», *ABC*, 5 de junio de 1980, p. 49.
- MARTÍN RECUERDA, José, «Escribir sobre lo que dudo», *Campus* (Universidad de Murcia), 41 (1990), p. 11.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «Buero Vallejo, treinta años después», *ABC*, 14 de octubre de 1979, p. 31.
- MIRALLES, Alberto, «El teatro: El año de las elecciones», en AA. VV., *El año literario español 1977*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 54-77.
- «¡Es la guerra, más madera!», *Pipirijaina*, 10 (1979), pp. 12-24.

- «La peripecia del desencanto en el teatro español: la culpa es de todos y de ninguno», *Estreno*, 6.2 (1980), pp. 7-10.
  - «El nuevo teatro español ha muerto ¡mueran sus asesinos!», *Estreno*, 12.2 (1986), pp. 21-24.
  - *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia, Cuadernos de Teatro, 1988.
  - «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *Monteagudo*, 3.<sup>a</sup> época, 2 (1997) (monográfico «Teatro y sociedad», coordinado por Mariano de Paco), pp. 75-92.
  - «La memoria asesinada», en M. de Paco (1998), pp. 99-118.
- MIRALLES, Alberto (ed.), *Creación escénica y sociedad española*, Murcia, Universidad de Murcia, Cuadernos de Teatro, 1998.
- MIRALLES, Alberto, «Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 129-140.
- «Alberto Miralles: rebeldía y experimentación», introducción a Alberto Miralles, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, I, 2004, pp. 9-36.
- MIRAS, Domingo, «Sobre Ríza y la sustitución», prólogo a Luis Ríza, *Antígona... ¡cerda! Mazurca. Epílogo*, Madrid, La Avispa, 1983, pp. 5-17.
- MONLEÓN, José, «El teatro», en AA. VV., *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 53-68.
- MONTERO, Isaac, «Treinta años después», *Informaciones*, 6 de noviembre de 1979, p. 27.
- OLMO, Lauro, «Auto-reflexiones», *Campus* (Universidad de Murcia), 40 (1990), p. 13.
- PACO, Mariano de, «El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española», *F. G. L. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (1996), pp. 271-283 (número coordinado por María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty).
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, «El Búho. Estrenar en cercanías», *La Calle*, 23 de mayo de 1979, p. 46.
- PREGO, Adolfo, «Un dramaturgo frente a la actualidad», *Blanco y Negro*, 10-16 de octubre de 1979, pp. 48-49.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «Mi teatro y yo», *Campus* (Universidad de Murcia), 28 (1988), p. 12.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor-UNED, 2003.

- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Balance del teatro español en la España post-Franco», en AA. VV., *España 1975-1980: Conflictos y logros de la democracia*, Madrid, José Porrúa, 1982, pp. 59-75.
- SALVAT, Ricard, «Entrevista a Buero Vallejo», *Estreno*, IV, 1 (1978), pp. 15-18.
- SASTRE, Alfonso, *¿Dónde estoy yo?*, Hondarribia, Hiru, 1994.
- SERRANO, Virtudes, *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad de Murcia, 1991.
- VALENCIA, Antonio, «De San Pascual a San Gil», *Hoja del Lunes de Madrid*, Suplemento del 9 al 15 de junio de 1980, p. 5.

## POETAS DEL 68... DESPUÉS DE 1975

Ángel L. PRIETO DE PAULA  
Universidad de Alicante

### «¿Qué fue de tanto galán?», o lo que queda del 68<sup>1</sup>

Por el título de esta exposición, se entiende que trato de presentar aquí lo que quedó de aquel *fuego nuevo* sesentayochista –Castellet *dixit*– una vez que habían pasado las condiciones históricas en que surgió, aceptando implícitamente que ese fuego existió, y que de él dan testimonio todavía hoy algunas pavesas, que comparten el escenario con las de poetas más jóvenes y estéticas ulteriores. Pero aclaro enseguida que no me interesa colegir, a partir de las cenizas, las dimensiones de la hoguera sesentayochista; sino saber si aquello fueron fuegos fatuos, o si de verdad constituyó un incendio en el que quedaron calcinados muchos de los valores de la cultura antigua, y correlativamente instaurados otros que, con cuantas actualizaciones y adecuaciones sean del caso, habrían de llegar hasta el siglo XXI. Porque, si es así, importa sólo relativamente –aunque aquí nos refiramos a ello– qué ha pasado con este o con aquel poeta, cómo han evolucionado unos y otros, quiénes que fueron ya no son, quiénes son de los que no estaban, y quiénes no son porque nunca fueron, aunque estuvieran durante unos años, siempre demasiado efímeros. Lo que importa de verdad es precisar los caracteres que dieron una impronta determinada a aquellas poéticas, cuáles de ellos han dejado un surco perceptible en la poesía española del último cuarto del siglo XX, y de

---

<sup>1</sup> La parte correspondiente a este epígrafe sirvió de base para la conferencia de inauguración que, con su mismo título, pronuncié en el Congreso Internacional «Poéticas Novísimas», celebrado en Zaragoza del 24 al 27 de abril de 2002.

qué elementos retóricos y constructivos se valieron los autores para constituir un nuevo lenguaje.

Bien sé que, antes de proseguir, hay que derribar un muro cuyo grosor y consistencia son muy considerables. Me refiero a la actitud divinista de los que entienden la poesía, preferente o exclusivamente, como una creación que sólo puede dar cuenta de un psiquismo individual, desvinculado del contexto social y de la misma historia, como una realidad ucrónica con las raíces temporales al aire.

La Revolución Industrial aparcó a los poetas en unas hornacinas *ad hoc*, lejos del dinamismo de una sociedad que en muy pocos años había subvertido la pauta de sus valores, quizá como no lo había hecho desde la revolución neolítica. Apartados del mercado de los valores al uso, en un mundo donde, como en la República platónica, los poetas ya no tenían un sitio al sol, éstos terminaron escapándose con despecho precisamente adonde los habían desterrado los sacerdotes de la tecnolatría. Haciendo de la necesidad virtud, a partir del Romanticismo la poesía ha insistido en su entidad olímpica, y, a medida que se iba acentuando su invisibilidad, muchos poetas enfatizaban, con la fanfarronería del *miles gloriosus*, la condición irrestrictamente individual de su arte, no sometido a mediatizaciones de época ni de grupo. Nada más frecuente, cuando se trata de este tema, que oír las diatribas contra quienes osan referirse a los poetas como a un hatajo, banda o panda generacional. ¿Qué tiene que ver, unos ejemplos entre otros, Martínez Sarrión con Clara Janés, qué tiene que ver Gimferrer con Aníbal Núñez, Jenaro Talens con Lázaro Santana, Vázquez Montalbán con Paloma Palao? En este punto, quienes aparecen como culpables de tender a la indiscriminación repliegan a menudo velas y exteriorizan justificaciones, declarando que, en efecto, tales autores nada tienen que ver, y que sus propios pecados generacionales han sido cometidos por no sé qué exigencias profesoras que les hacen renunciar a la particularización y considerar gregariamente a los poetas en capazos colectivos, generacionales o estéticos, en aras de los intereses pedagógicos y de las obligadas taxonomías historiográficas.

En el fondo, los que así piensan consideran que la del poeta es una sensibilidad de bulto redondo en cuya constitución no hubieran dejado su impronta las señales de un tiempo histórico. La existencia de esa impronta de época, habrá que decir como si la perogrullada fuera un descubrimiento, no adocena a los poetas, sino que les ofrece su acervo de valores vigentes, de mitos temáticos y hasta de construcciones retóricas para que cada cual mimetice, o module, o disienta, o rechace. Ese universo común queda luego contraído a la médula individual, y, en el caso de los poetas importantes, es expresado con unas palabras que, por su pertinencia y su intensidad, dejan de ser las palabras de la tribu aunque hayan sido extraídas del diccionario de la tribu.

De todos los valores de época que, en los años de su formación, constituyeron la taracea espiritual sobre la que se fragua la voz personal de los distintos autores, destacan algunos a los que quisiera referirme. En primer lugar, y desde el punto de vista de la actitud predominante, estaría la desconexión emotiva entre el poeta y la materia del poema: ésta deja de entenderse como emanación de aquél; una emanación directa y, en la acepción filosófica del término, necesaria. Esta desconexión sensitiva es fruto de un repudio de la abusiva identificación entre lirismo y emoción sentimental, que había conducido a la idea del poema como una suerte de evisceración espiritual. Y si los del medio siglo habían condenado la confusión entre tema y poema —«Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos», escribió Claudio Rodríguez a este particular (en Ribes, 1963: 91)—, los sesentayochistas hicieron otro tanto respecto de la existente entre tema y autor: una confusión a la que condujo la institucionalización y la mineralización de las propuestas románticas. Éste es el motivo de que proliferaran los recursos para desviar o desleír la inmediatez afectiva y la emoción primaria (Prieto de Paula, 1996: 105-117).

Una característica conectada con la anterior consiste en el arrellanamiento de estos poetas en un universo en el que hacía ya un tiempo se había producido la quiebra de la razón discursiva, la demolición de referentes filosóficos y, como consecuencia, la suspensión de las certezas a que había conducido el fracaso del logocentrismo. He dicho *arrellanamiento*, con su idea inherente de acomodación y pliegue a las escarpaduras del *statu quo*, de donde deriva, como se verá, el particular y más original modo de dicción de estos poetas. Es claro que ese mal de la contemporaneidad no nacía con ellos, puesto que, con anterioridad, varias generaciones habían ido propiciando una progresiva aclimatación a ese desarbolamiento filosófico, a esa oquedad metafísica de vocación propagativa. Por eso la expresión literaria de estos autores no usó por lo general los registros de la compulsión, la exasperación, la deflagración patética o la distorsión expresionista, que son los modos retóricos en que tradicionalmente se había manifestado la desazón existencial. Es cierto que determinados poetas parecen acreditar lo contrario, pero se trata de un obstáculo menor. Por citar algún ejemplo, la pasión de Antonio Carvajal en *Tigres en el jardín* (1968) resulta no contradicha, pero sí aliviada artísticamente, por las gasas de los alejandrinos de filiación modernista, algo que se acentuaría en *Casi una fantasía* (1975), en que dicha pasión aparece más desvaída aún en la máquina barroca de los sextetos. Y, *mutatis mutandis*, las imágenes expansivas de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Antonio Colinas, que van generando brotes tropológicos cada vez más desvinculados de la desgraciada historia de amor que se nos refiere, cumplen parecida función. La propia presencia invocada de Modernismo y Barroco en aquel caso, y de fervor romántico en

éste, contribuye por paradoja a acentuar la condición de artificio poético de las respectivas obras.

En realidad, el proceso de relajación de las formas del patetismo venía de antiguo: ya la absorción del *mal du siècle* decimonónico había propiciado el tránsito de la desesperación romántica a la desesperanza finisecular. En esta ocasión se avanzaba desde el tremendismo agonístico de unas décadas atrás hacia la displancia, la atenuación de la taxatividad mediante la litote o las sinuosidades ensayísticas, la racionalidad laberíntica, la quiebra del dogmatismo...: modos, todos ellos, de impedir que un universo del que ya hacía tiempo se habían distanciado los dioses hasta desaparecer fuera expresado por formas poéticas caracterizadas por el arrebato o el enardecimiento (Prieto de Paula, 1996: 118).

Y una tercera característica se referiría a la pérdida de una suerte de expectativa teleológica respecto del poema y de la propia actividad poética. ¿Sirve ésta de algo? Para la mayoría de lo sesentayochistas –acoto: de los sesentayochistas en el 68– la poesía es una creación que no se explica desde fuera, sino en sí y por sí. Su sentido no depende ni deriva de su función social, de su vinculación con el contexto, de la nobleza de los temas, de la entidad del autor. Por todos los lados aparecían apelaciones a la falta de concordancia entre el arte y la vida no específicamente literaria, a la intrascendencia de la poesía, a su condición de mester profesional, incluso a su inanidad. En sus respectivas poéticas a *Nueve novísimos*, Vázquez Montalbán afirmaba que «la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada» (en Castellet, 1970: 59); José María Álvarez aludía a la escritura como juego, y confesaba que su verdadera vocación era «jugador de billar o pianista» (*ibid.*: 111); a Ana María Moix lo que le gustaba era piruetear en un trapecio o, cuando no, «tocar la trompeta en una calle oscura» (*ibid.*: 122). Una afición musical ésta compartida por Carnero, quien se encaminó por las sendas de su «auténtica vocación» tras la llamada de lo sicalíptico, que se produjo muy de niño, cuando era acunado por su abuela con las tonadillas de *La Corte del Faraón* (*ibid.*: 116-117). El alarde desacralizador, que entonces parecía ingenuamente escandaloso, hoy nos parece escandalosamente ingenuo, y confirma, creo, lo que se venía señalando.

Esta desacralización no se limitaba al ámbito de la creación poética, sino que afectó a la teoría sobre ella, y lo hizo incluso con el propio antólogo de los novísimos, Castellet, que en la dedicatoria de su compilación a la jovencísima Ana María Moix simulaba una senectud esteticista (*ibid.*: 7). En la dirección de considerar el poema como un objeto que manifiesta ontológicamente su propia incapacidad de significación, camina la idea barthesiana que hace del metadiscurso crítico una parte inherente al propio discurso literario, y para la cual el texto es una galaxia de significantes que pueden conducir a la plurisignificación ilimitada. La acumulación de lecturas que se producen sucesivamente en el eje de

la diacronía, generación de lectores tras generación de lectores, según los estudios de la escuela de Constanza sobre la estética de la recepción, está, en fin, en un espacio del que no resulta alejada la definitiva destrucción del texto e incluso la negación del autor. Era poco después de 1970 cuando Umberto Eco, un teórico tan presente en el prólogo de Castellet, defendía en *Le forme del contenuto* el relativismo significativo, no situado precisamente en los antípodas de la idea de semiosis infinita, como ésta tampoco lo estaba de la negación de todo sentido que propone la desconstrucción.

Cuando irrumpieron los novísimos castelletianos en el panorama poético español, se generó un sarpullido en la sociedad literaria cuyos efectos persistieron durante mucho tiempo. Resultaba extraño que un crítico como lo era Castellet adoptara la postura de un promotor artístico, y que un prólogo compatibilizara la propuesta estética con el diagnóstico de una situación. No es ésta la ocasión de desglosar y comentar los rasgos que contribuyeron más decisivamente a pergeñar una poética plural de todas formas: culturalismo, irracionalismo, espontaneidad *naïve*, nueva mitología de procedencia extraliteraria... y hasta algunos ecos del realismo, sólo que tamizados por una sensibilidad *camp*, que usaba con sabia ambigüedad los emblemas populares para mostrar el rechazo de la sociedad en que surgieron. Ése es el sentido de cierta mítica novísima que, aunque de sabor españolero, no exige la adhesión emotiva tan patente, por ejemplo, en el pseudolorquismo de toreros y folclóricas. Los mismos núcleos míticos aparecían, en unos casos, sublimados por la cultura, y en otros condenados por una cultura de signo distinto. Algo parecido había ocurrido mucho antes en el enfrentamiento entre el popularismo vanguardista de hacia 1930 –Sánchez Mejías como símbolo– y el que resultó de su aclimatación a la costra franquista de los años cuarenta –la tanatofanía a propósito de la muerte del también torero Manolete–.

Sobre las líneas dominantes de esta estética pesó desde el principio una condena en la que parecían hacer causa común los representantes de la España de «cerrado y sacristía» con quienes reclamaban una apertura artística y social de otro tipo. Ejemplo de estos últimos son los redactores de la revista leonesa *Claraboya*, que en 1971 publicaron *Teoría y poemas*. En una actitud similar a la que casi treinta años atrás habían mostrado sus predecesores leoneses de *España* frente a los garcilasistas y sus zalemas endecasilábicas, los de *Claraboya* vieron en los nuevos poetas a unos jóvenes cachorros de la burguesía catalana, que propugnaban insolentemente el rebrote de una estética inerte. Ello les convirtió en destinatarios del venablo de Carnero, quien habló del «marxismo de secano» de sus impugnadores (Carnero, 1978). «Marxismo de secano» es, precisamente, el título de uno de los artículos publicados en las páginas literarias de *Pueblo* entre 1978 y 1979 –luego reunidos en el libro *Las cenizas del Fénix*–, firmados por el inexistente «Sabino Ordás», que pasaba por ser un viejo republicano recupe-



rado del exilio, cuya trayectoria vital habían urdido ingeniosa e hilarantemente Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino, vinculados a aquella *Claraboya* que fue la única disensión organizada contra la antología de Castellet. Al tal «Sabino Ordás», heterónimo colectivo de los tres leoneses citados, se le hacía escribir: «Consagraba aquella antología, de cuatro barceloneses, dos valencianos y tres comparsas, una larga teoría de ecuaciones cuyo enunciado pudiera ser más o menos éste: Lo Barcelona = Lo Veneciano = Lo Marilyn = Lo Elegante = Lo Periférico = Lo Bello. Mas como su sistema era maniqueísta, establecía al tiempo una teoría antónima: Lo Estepario = Lo Mesetario = Lo Interior = Lo Feo = Lo Marxista = Lo Secano»<sup>2</sup>. Así que no es extraño que luego, con intenciones más ridiculizadoras que pedagógicas, las situaciones quedaran varadas en una simplificación en que la literatura tenía ya poco que ver: novísimos frente a socialrealistas, venecianos frente a manchegos, el sándalo frente a la berza.

Los antologados por Castellet no fueron inocentes en este proceso, a cuya difusión contribuyeron activamente con el prestigio que dan por procuración cátedras, editoriales y academias, a las que algunos accedieron pronto. Opinando no ya como impetuosos poetas emergentes, sino como sesudos historiadores de su empresa juvenil, propalaron que su lucha había sido contra una poesía de temática ramplona y lenguaje instrumental; en suma: contra la poesía de postguerra, a la que condenaron sin pestañear, como si vieran en ella una metonimia de «lo español», corrompido inexorablemente por el franquismo.

Pero las injusticias no siempre se eternizan, y menos aún cuando los autores del medio siglo, que a la sazón estaban en su plenitud, seguían imperturbables publicando algunos de los libros más intensos de sus respectivas trayectorias y de todo el período. Tampoco convendría que se dilatara en el tiempo otra injusticia, que no lo es menor que la anterior aunque quizá más justificada psicológicamente: la que considera cerrado el espíritu sesentayochista tras la inflexión que se produce en torno a 1975-1978, y nada se diga del momento en que la poesía se decanta hacia otros derroteros estéticos por los años 1982-1985. Así que no es cierto que muchas pretendidas innovaciones sesentayochistas carecieran de precedentes, y hasta es una zafiedad intelectual pretender aplicar, como una camisa de fuerza, el referencialismo documental o realista a muchos de los poetas de los cincuenta (y ello sin dar por sentado que tales títulos sean intrínsecamente perversos), para mostrar la originalidad de lo que vino después. No insistiré sobre ello, que resulta ya muy evidente. Menos explicado está lo concerniente a la desvinculación de la

---

<sup>2</sup> El artículo al que pertenece la cita («Marxismo de secano») apareció en *Pueblo*, 20 de abril de 1979; recogido en Sabino Ordás (el personaje creado por Juan Pablo Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino), *Las cenizas del Fénix*, León, Diputación, 1985, pp. 174-175.

poética de los ochenta respecto de la sesentayochista: como si alguna corriente poética pudiera explicarse prescindiendo de la precedente.

Que no es así resulta cada vez más claro, y nos obliga a poner en cuestión en todos los casos la posibilidad de que la poesía pueda ignorar su interna concatenación. El tópico histórico-crítico se ha referido en numerosas ocasiones a una oscilación pendular mecanizada: a la atracción del caos sucedería la del orden, a la del normativismo prescriptivo la del individualismo insurgente, etcétera. Pero, si se prescinde de estas bizarras simplificaciones, notaremos que cada movimiento del péndulo hacia un lado arrastra muchos de los constituyentes de la estética de donde partió. Es cierto que, a medida que estos novísimos iban perdiendo el apresto de la novedad y entraban en sazón —algunos dirán que *en razón*—, el exotismo culturalista, que en su día reflejó su desdén por el entorno cercano, persistía ya casi sólo como excipiente de la indagación metapoética y de la historia personal. Unas veces, la obturación de los conductos de la razón discursiva propiciaba una poesía que se deshace al fin en una verbena de luminarias apocalípticas (Leopoldo María Panero); otras, el alambicamiento textual hacía pasar por irracionalismo lo que en realidad era una exacerbación laberíntica de la razón discursiva (Carnero, Talens); algunas, la poesía apelaba a la tradición surrealista (Gimferrer), la última deriva de la música wagneriana de la opacidad del ser, a la que asimiló Antonio Machado la poética simbolista que estaba en su origen; otras, en fin, tendía a la regresión esencialista, hacia la mandorla de una verbalización retraída hasta el hueso, donde los significados se comprimen en una mera denotación objetual (Sánchez Robayna), o se asentaba en un escepticismo gnoseológico, muy lejos de la literatura como confirmación de un sistema nocional previo (Aníbal Núñez).

Las voces de quienes se incorporaron a la publicación tras la muerte de Franco —Jesús Munárriz, Sánchez Rosillo, Francisco Bejarano, Abelardo Linares, incluso varios años después, venían a sumarse a las de quienes, como Juan Luis Panero o Miguel d'Ors, en 1975 empezaron a gozar del predicamento que entonces se les había negado; y también a las de quienes, procedentes de las antiguas trincheras, se pasaron con armas y bagajes hacia una poesía más transitiva, o realista, o autobiográfica, o todo ello a un tiempo, pero en cualquier caso apeada del coturno culturalista: sirva el nombre de Luis Alberto de Cuenca como paradigma, a partir de *La caja de plata* (1985).

Así las cosas, la estética sesentayochista parecía haber perdido su preeminencia en el panorama literario. Frente a ella se erigían poetas nuevos, coetáneos o más jóvenes, cuya disidencia fue apuntalada también por la evolución natural de los primeros sesentayochistas. Quienes, como Colinas, acreditaban una filiación romántica que no había aceptado las cautelas, los filtros irónicos y el distanciamiento de otros coetáneos, encontraban ahora lectores entregados a una idea numénica de la poesía. Al lado de ellos comenzaban a crecer autores jóvenes

que parecían aportar una novedad que tampoco lo era, ni siquiera relativamente, basada en la fragmentación del yo, el sujeto multiplicado, el desleimiento, en fin, de la voz autorial en las diversas voces de la representación. Me refiero a la condición de la poesía como texto ficcional, próximo a la dramatización que vertebra la poesía de la experiencia anglosajona. Esta característica, según la propusieron los autores de «la otra sentimentalidad», había sido ya enarbolada por los grandes nombres del 68. Ahí están los recursos de la teatralidad y de las máscaras, los correlatos objetivos, el personaje histórico analógico de tantos y tantos poetas, de tantos y tantos poemas.

¿De dónde proviene, entonces, la impresión de hiato tajante entre los sesentayochistas y quienes les sucedieron en la primera plana del escaparate literario, si es cierto que comparten muchas más cosas de las que creíamos? Apuntaré sólo un par de ellas que no comparten. En primer lugar, la asunción de la lección vanguardista. Frente a los denominados poetas de los ochenta, que consideraron las vanguardias como un producto amortajado ya en las historias de la literatura, los sesentayochistas no se abrazaron acriticamente al producto de las vanguardias, pero tampoco abjuraron de una actitud rupturista que les hizo empeñarse en la búsqueda de un nuevo lenguaje. A efectos de esta búsqueda, la mera denotación representativa que da cuerpo a buena parte de la poesía más joven, o la mimetización del simbolismo de inicios del Novecientos, se manifiestan como insuficientes. Y eso no ha cedido, sino todo lo contrario, en libros bien recientes como *Mascarada*, de Gimferrer, *Teoría del miedo*, de Leopoldo María Panero, o *Verano inglés*, de Guillermo Carnero.

La segunda razón de esta separación es la importancia tan distinta que han tenido en su obra los avatares biográficos. La poesía de la experiencia de los años ochenta partía de la inexistencia de pautas filosóficas generales, y colocó en lugar de aquéllas los incidentes, livianos o anecdóticos, de sus particulares biografías como manifestación del orgullo de lo circunstancial y lo precario, ocupando el sitio que habían dejado vacante los grandes sistemas eudemonológicos. No nos cebaremos ahora en la banalización a que se redujo el ejercicio poético en el caso de los epígonos menos dotados, que encumbraron lo poéticamente adventicio: se trataría de una sinécdoque injustísima, consistente en confundir el todo con la peor de las partes. Los del 68, por su lado, mantuvieron cerradas las esclusas de la intimidad concretada en la anécdota biográfica, aunque ello les supusiera su reclusión en el cajón hermético de un tipo de poesía cuya autorreferencialidad, o como mucho su referencialidad acotada a los temas de una realidad filtrada en diferentes cedazos, le vedó el acceso a los grandes públicos.

Si nos repitiéramos ahora la pregunta manriqueña del epígrafe, «¿Qué fue de tanto galán?», habríamos de decir que en los libros últimos de muchos de ellos permanece encendido ese fuego nuevo al que antes aludíamos. Más aún, cuan-

do maliciosamente se escribe o se propala la especie de que aquello fue humo de pajas, apostillaré que incluso en la renuncia a la poesía que tantas veces se ha aducido para tratar de hacer visible la vacuidad de las propuestas iniciales, puede intuirse la entidad y mantenimiento de las mismas, aunque sea por la vía radicalmente negativa, pero también cerradamente coherente, del abandono de la escritura.

Pero veamos el recorrido de algunos autores del 68, tanto de la primera hornada como de las posteriores, para apreciar de qué modo incide un determinado sentido del devenir histórico y cultural en la evolución estética de los individuos.

### La evolución de los primeros sesentayochistas

A la altura de 1975, la mayoría de los poetas del 68 mostraba ya rasgos no homologables a los de unos años atrás. Algunos autores ejemplifican las principales líneas de evolución en este periodo. Pere Gimferrer (1945) es el que de manera más persistente fue construyendo una obra asumida como modelo por muchos escritores coetáneos. La riqueza de la obra gimferreriana responde a la pluralidad simultaneísta del poeta, de quien se nos revelan diversas personalidades –*personae*, ‘máscaras’– bajo un armazón estructural y lingüístico que da cohesión al conjunto. A la misma contribuyen elementos persistentes en él como la indagación en una conciencia individual, la consideración de la vida bajo especie literaria, y una idea del amor que puede ser nostalgia de plenitud, metáfora del conocimiento o reflexión frente a la cada vez más neta conciencia de la muerte. Estéticamente nos hallamos ante un autor de base simbolista, con derivaciones surrealistas que lo han liberado de la esclavitud realista. Excluidos sus títulos iniciales –*Malienus* se escribió en 1962, aunque el primero publicado es *Mensaje del Tetrarca* (1963)–, en *Arde el mar* (1966) ya aparecía desarrollado su resplandeciente verbalismo, encarnado el procedimiento de los correlatos objetivos y maduro su sistema de plasmación visual de los conceptos, cualidades que se mantendrían en *La muerte en Beverly Hills* (1968), donde asoman los rostros de la desolación entre los motivos cinematográficos. Su abandono del castellano como lengua para la poesía data de 1970, con *El miralls*. Tras títulos como *Hora foscant* y *Foc cec*, el autor dio a la luz *L'espai desert* (1977), donde la intensidad con que se enunciaba la tensión del amor, el sexo o la palabra creadora parecía haber topado con un muro. El silencio creativo augurado en ese libro llegó tras *Com un epíleg* (1981; en *Mirall, espai, aparicions*), aunque el polimorfismo psíquico de este poeta le permitió resurgir con nuevos títulos que conducirían hacia una obra de plenitud como *Mascarada* (1996), en que su poesía, ahora más enjuta y ascética, restalla en los casi quinientos eneasílabos sin puntuación, por donde van y vienen pulsiones eróticas, compromisos cívicos, imágenes calcinadas de la sobrerrealidad, todo

ello a horcajadas entre el pasado de la evocación y el presente de la escritura. *El diamant dins l'aigua* (2001; en edición bilingüe en 2002) es más heterogéneo y dispersivo, con composiciones amorosas sentimentalmente explícitas y cantos de despedida, aunque el poema principal, que da nombre al libro, parece producido por una máquina de rimar: formado por ciento ochenta y dos versos en redondillas de eneasílabos con rima consonante fija, la evidencia del mecanismo sonoro oculta la lógica semántica de los versos. A partir de 1975, en años de regresión novísima, se mantuvo la importancia y la condición arquetípica de Gimferrer entre los coetáneos y los poetas y lectores más jóvenes; pero ya había dejado de ser un estandarte estético tras el que otros apretaban filas.

Guillermo Carnero (1947) había conseguido en *Dibujo de la muerte* (1967) una simbiosis temática entre belleza y muerte de superficie culturalista, trasfondo barroco y caligrafía parnasiana. El arte aparecía allí como un sucedáneo de la realidad, cuyo resultado es la grandiosa escenificación de una tanatofanía, frente a una vida gobernada por el sinsentido y por un dinamismo estéril. Con ese arranque, Carnero fue abandonando cualquier proclividad sentimental, por una senda de asepsia denotativa y sinuosidades argumentativas de registros filosóficos y científicos. Libros como *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) y *El azar objetivo* (1975) se adentraban, en clave metapoética, en la zona de intersección entre la realidad y el lenguaje. El reconocimiento de la mezquina conversión de la experiencia vital en belleza artística dio paso a la negación de un lenguaje en exceso consciente y sustitutorio de la realidad, lo que le condujo a la aridez posterior a *El azar objetivo*, el libro en que había desplegado, con un discurso paradójicamente inflado, las carencias del logocentrismo. De esa afasia, interrumpida por excepción al reunir su obra en *Ensayo de una teoría de la visión* (1979, 1983), sólo salió quince años después con *Divisibilidad indefinida* (1990), que engloba un cuaderno aparecido un año atrás, donde la emoción que había tan inmisericordemente extirpado vuelve a presidir el arte de la poesía. Ya para entonces recobraba el lenguaje su primer esplendor sensorial y aparato arquitectónico para dar cauce, en la cárcel del soneto clásico, a los motivos de la desolación barroca. La plenitud del sentimiento, amoroso en este caso, estalla en *Verano inglés* (1999), cuyo muelle hedonismo, fundado en las referencias de la pintura erótica del XVIII, se aboca a la renuncia existencial correspondiente a los interiores zurbaranescos. Las consideraciones sobre el acabamiento de la pasión se desarrollan en *Espejo de gran niebla* (2002), cuyo simbolismo acuático recrea el ámbito del desconsuelo resultante del fracaso de la experiencia del ser, que sólo admite una pálida representación mediante los engaños de la evocación y del lenguaje.

En una línea en parte afín a la del Carnero metapoético cabe situar a Jenaro Talens (1946), quien en diversos títulos tardíos —*El cuerpo fragmentario* (1978),

*Otra escena. Profanación(es)* (1980), *Tabula rasa* (1985), *La mirada extranjera* (1985)...; y así hasta *Viaje al fin del invierno* (1997), *Profundidad de campo* (2001) y *Minimalia* (2001)– da las notas más afinadas de su trayectoria poética, al conseguir que el rigor de siempre se vertebre en un discurso lleno de aristas de luz, donde aparecen como elementos nucleares la condición del lenguaje como realidad él mismo, y la inquisición acerca del propio sujeto.

Un escritor que no ha abandonado su apuesta radical y que ha mantenido intacto el nudo de sus obsesiones es Leopoldo María Panero (1948), arquetipo de un malditismo cultivado tanto como repudiado, sin membrana entre vida y literatura. Rodeado de poesía por todas partes –es hijo y sobrino, respectivamente, de Leopoldo Panero y Juan Panero, y hermano de Juan Luis–, ascendió a categoría mítica a partir de la película de Jaime Chávarri *El desencanto* (1976), donde hermanos y madre procedieron a una exhumación de las miserias familiares que alcanzó la grandeza de una *vanitas* barroca. Cercano a Genet, a Kafka, a Trakl, su obra ha desvelado los tabúes de nuestra cultura: postrimerías, homosexualidad, drogas, incesto, coprofilia, necrofilia, blasfemia. Si se excluye un cuaderno de 1968, su primer libro publicado, de 1970, es *Así se fundó Carnaby Street*, continuado por *Teoría* (1973), donde ya se apreciaba el fragmentarismo, la desconstrucción y una lucidez negativa más apropiada para el relámpago poético que para el discurso racional. Sin embargo, la linealidad del avance en esta poesía se interrumpe hacia 1980. Uno de los libros importantes del período es *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), en cuya estética parece embarrancar el poeta sin posibilidad de progreso. Libros posteriores, como *El último hombre* (1984) o *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), o más tardíos, como *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), *Piedra negra o del temblar* (1992), *Teoría* (2000), *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002) o *Buena nueva del desastre* (2002), así lo demuestran. El sujeto da unidad a los sucesivos libros, contrarrestando la discontinuidad de las imágenes y los cortes del discurso, pese a que él mismo es un sujeto fragmentado, que cuestiona a menudo la propia idea de autoría. La escritura de Panero, que nos remite a un universo regido por el mal y el sinsentido, es, a la postre, fulgurante y falta de construcción. La atracción que suscita esta obra abismática y descoyuntada proviene en buena medida de un malditismo que asoma como reliquia del tiempo en que, en palabras de Félix de Azúa, «el oficio de poeta implicaba llevar una vida ejemplar». La obra de Eduardo Haro Ibars (1948-1988) puede considerarse dentro de esta misma tendencia de ácida vocación autodestructiva. Iniciada con *Pérdidas blancas* (1978) y clausurada con *En rojo* (1985), esta poesía es el vestigio de una vanguardia que ya resulta anacrónica en la ciudad posmoderna, de la que el autor da cuenta en unos versos conmovedores por su contundencia y abrasados por el fulgor negro de sus imágenes.

Otro de los novísimos castelletianos, Antonio Martínez Sarrión (1939), representa la síntesis entre el paradigma sesentayochista más conocido, con inclinaciones experimentalistas y vanguardistas, y la poesía crítica de talante civil de generaciones anteriores. Si excluimos, de entre su obra anterior a 1975, *Teatro de operaciones* (1967), una evocación de la infancia donde registra su educación sentimental en el contexto de la postguerra, sus títulos propiamente sesentayochistas son *Pautas para conjurados* (1970) y *Una tromba mortal para los balleneros* (1975), libro el último que desintegra los motivos de época mediante un discurso donde el logocentrismo salta por los aires. A partir de ese momento, el poeta se adentra en una senda de personalización lírica, desprovisto ya de las apoyaturas generacionales, en *Horizonte desde la rada* (1983) y *De acedia* (1986), donde el lenguaje vuelve a creer en sí mismo, y se reduce la pretensión vanguardista de sus libros anteriores. *Ejercicio sobre Rilke* (1988) es una de sus obras más intensas y vitales, que supone una regresión de las preocupaciones metapoéticas, aunque el realismo esencial del mismo está adobado con reverberaciones visionarias y oníricas. Más allá de su referencia pictórica de carácter funeral (*La isla de los muertos*, de Böcklin), *Cantil* (1995) es un juego literario muy complejo y laberíntico, cuya gratuidad lúdica deriva al final hacia la reprobación del consumismo capitalista. En *Cordura* (1999) el poeta se acoge a un estoicismo moral donde se abandonan los antiguos experimentalismos y se abre el hermetismo habitual del autor. En esa línea de claridad está *Poeta en diwan* (2004), donde la influencia de la lírica madura de Goethe sirve de cañamazo para unos poemas de tono sentencioso y de fuerte sustancia biográfica.

José María Álvarez (1942) es ejemplo de un culturalismo que no se opone a un experiencialismo de base biográfica, por muchas que sean las máscaras superpuestas. De *Museo de cera* puede decirse que, pese a sus sucesivas ampliaciones desde 1970, en que apareció con el título de *87 poemas*, es un libro único caracterizado por la fastuosidad ornamental de los temas: escalinatas y palacios, placeres del cuerpo y del espíritu, lecturas y museos, ruinas. El hiperbólico culturalismo de su universo poético, a veces tejido innecesariamente de citas ajenas que pueden terminar suplantando la voz del poeta, constituye una *summa artis*, pero también una *summa vite*: la de alguien libertino, sibarita y trágico que añora la edad de oro identificada aquí con el libro y con el arte. Con posterioridad ha seguido completando la taracea de un universo abigarrado en libros como *El botín del mundo* (1994), donde los materiales de aluvión construyen la estampa de un sujeto poético identificable.

Antonio Carvajal (1943) nació como poeta en 1968 con *Tigres en el jardín*, y ya en el primer momento acotó su territorio: los sonetos alejandrinos evidenciaban su ascendiente modernista, pero no ocultaban la estrecha familiaridad con los líricos andaluces del Barroco español. Libros posteriores revelaban a un autor

cuya destreza ostensible no ha dejado ver otra maestría más honda, asfixiada entre las joyas formales e imaginativas de sus versos, que no desconocen ningún secreto de escansión ni de estructura. Así, en *Serenata y navaja* (1973) utiliza el verso libre, en tanto que *Casi una fantasía* (1975) se dispone como una sonata clásica, con preludio, tema, adagio, scherzo y allegro, en sextetos de factura impecable. El poeta no fue incluido en la antología de los novísimos castelletianos, sin duda porque su primer libro, único publicado hasta 1970, no concordaba ni con el versolibrismo ni con la ruptura habituales en los seleccionados allí, y tampoco con el escepticismo con que abordaban la creación poética. Él es el escritor de lenguaje más barroco de su generación, con abundantes discípulos entre los de promociones siguientes. Libros posteriores como *Siesta en el mirador* (1979), *Sitio de ballesteros* (1981), *Del idilio y sus horas* (1982) y *Después que me miraste* (1984) profundizan en un mundo lírico donde el amor pasional y la naturaleza tienen lugar de privilegio, siempre timbrados por un regodeo manierista que no desentona de los más acabados artefactos barrocos de sus antecesores áureos, con profusión de versos acrósticos, enumeraciones ordenadas o caóticas, paralelismos, aliteraciones, metáforas. A lo largo de toda su obra, que se ha prolongado en numerosos títulos entre los que destacan *Noticia de septiembre* (1984), *Enero en las ventanas* (1986), *De un capricho celeste* (1988), *Testimonio de invierno* (1990), *Miradas sobre el agua* (1993), etc., se ha mantenido su facultad de verter en especie poética la armonía aérea de la música y la maleabilidad plástica de la pintura, aunque la maestría de su escritura, limitando el exhibicionismo, parece haberse puesto al servicio de una envolvente pasión de la carne y de una plenitud vitalista en que se conjuntan el ímpetu erótico y la unción contemplativa.

De los antiguos autores del 68, algunos llegaron a adquirir una presencia pública que antes no habían podido tener, debido a la discordancia entre sus poéticas particulares y las estéticas dominantes. Desde el primer momento hubo quienes dieron muestras de una sensibilidad de rasgos distintos a los más conocidos, o de condición temporalista como Juan Luis Panero, o de talante romántico como Antonio Colinas. Colinas (1946) enlaza con el gran Romanticismo europeo –es traductor y estudioso de Leopardi–, en especial por la ausencia de intermediaciones en la expresión de la emoción amorosa, arqueológica o panteísta. Su defensa de estos valores contiene un juicio negativo acerca de la mayoría de sus contemporáneos: «La vieja lección de Prometeo robando el fuego de la divinidad parece haber sido echada en saco roto por la mayoría de los poetas de nuestros días» (en Martín Pardo, 1990: 53). Dejando a un lado sus libros anteriores a 1975 (*Poemas de la tierra y de la sangre*, 1969; *Preludios a una noche total*, 1969; y *Truenos y flautas en un templo*, 1972), alcanzó su primera plenitud en *Sepulcro en Tarquinia* (1975, 1976), donde el autor insistía, sin renunciar al culturalismo generacional, en el alejamiento de los modelos distanciadores, irónicos, asépticos



y antisentimentales, y en su cercanía al espíritu romántico y a sus motivos nucleares: panteísmo, ruinas, épica del fracaso. En *Sepulcro en Tarquinia* están presentes la atracción por los iconos de la cultura a los que tanto caso había hecho el *venecianismo*, la reviviscencia de un surrealismo tamizado y la emoción humanista. El poema central, que da título al libro, se ordena en series de versos en su mayoría endecasílabos, sin rima, no urdidos según un hilo argumental único. El expolio de una tumba etrusca es el detonante en forma de recuerdo de una historia amorosa, desde la perspectiva del amante y ante la muerte de la amada. En la disposición de los elementos verbales, tendentes a subrayar la triste esencia perecedera de los hombres y del universo, prevalece la anexión oracional mediante afinidades topológicas, con una libertad surrealista en la confección de las imágenes que hace de éste un poema principal en la poesía del período. Tras él, la poética de Colinas ha ido desplegándose en libros como *Astrolabio* (1979) y *Noche más allá de la noche* (1983), treinta y cinco cantos de alejandrinos solemnes y pletóricos donde la experiencia personal está imbricada con un espacio que se abre de lo telúrico a lo órfico. Las sargas salmódicas aparecen, aquí y allá, como un eco oracional, y van disminuyendo en libros posteriores, como *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997), en que predomina una estampa del mundo caracterizada por la compasión contemplativa, y *Tiempo y abismo* (2002), una *caída al origen* rilkeana donde destacan sus versos de metristo enjuto y retórica despoblada.

### Poetas recuperados e incorporados

En los primeros años del posfranquismo, la poesía española de la generación entonces dominante se encontraba en el trance de salir del territorio de escepticismo y negatividad de los primeros sesentayochistas, que había conducido a buena parte de sus representantes al silencio o al cambio de género (muchos, como Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Ana María Moix, etc., se pasaron sin complejos a la novela, donde algunos han hecho fructuosa carrera). En la tarea aportaron su concurso autores como los ya referidos Colinas, Carvajal u otros. Al mismo tiempo que comienzan a surgir poetas de una nueva generación, fueron cobrando relevancia otros coetáneos que, o bien habían carecido de eco pese a que sus primeras obras son de diez o más años atrás, o bien habían aparecido tarde, en un momento en que las propuestas creativas que aportaban podían ya ser bien acogidas.

La publicación en 1975 del *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* supone un anuncio de este cambio. El libro era una regocijante broma de los leoneses Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino, protagonistas los dos primeros de la oposición de *Claraboya* a la estética de los novísimos castelletia-

nos, aunque bien podrían considerarse en diversos aspectos afines a los *seniors* de talante *camp* de aquella antología (Martínez Sarrión o Vázquez Montalbán; no a José María Álvarez). A uno de los apócrifos, «Fidel Zancón», se le atribuyen los siguientes versos: «Infame turba / la inane tuba // Oh musa novísima / Oh miss vanidísima» (Delgado, Díez y Merino, 1988: 20); y «Desiderio Carretero Osorio», por su parte, responde en la caracterización de los editores al fácil estereotipo gimferreriano: «Joven pulcro de gustos no contaminados, exquisito, valioso, estetizante, tirando a los deleites del adjetivo ruskiniano, un sí es no es merenguista, y propietario de una cultura acotada con pérgolas de modernismo y guirnaldas de barroco churriguera», además de finalista del Premio Nacional de Poesía «José Antonio Primo de Rivera» y crítico cinematográfico (*ibid.*: 23).

Pero lo que en los antiguos componentes de *Claraboya* aparecía como burla, en otros es ya la actualización de una propuesta creativa. Jesús Munárriz (1940) publicó en 1975 *Viajes y estancias*, tras lo que se adentraría en un tipo de poesía de compromiso social y humano. En *Cuarentena* (1977) registró la educación sentimental de su generación, tal como lo hicieran Vázquez Montalbán en su día, pero con una sencillez estilística y una retórica de tono menor. Posteriormente, Munárriz ha cultivado una lírica de compromiso colectivo, abierta a las implicaciones del hombre moderno en una sociedad acomodaticia y atrincherada tras su progreso insolidario. Destacan en ella el equilibrio expresivo y las irisaciones humorísticas, cerca del ejemplo de autores de los cincuenta como J. A. Goytisolo o Ángel González. El rechazo del énfasis declamatorio y de la seriedad catequística, pero también la contención imaginativa, se perciben en títulos como *Camino de la voz* (1988), *Otros labios me sueñan* (1992), *De lo real y sus análisis* (1994), *Corazón independiente* (1998) o *Artes y oficios* (2002).

Al cabo, se va instaurando un nuevo compromiso con la realidad, que carecía del tono prescriptivo de los poetas socialrealistas de la postguerra y también de sus expectativas redentoras, y que incorporaba, en unos casos, rasgos humorísticos y jirones de la intimidad sentimental del autor, dentro de una estética realista; y, en otros, una entonación simbolista aunque sin sus derivaciones irracionalistas y surreales. De este modo se hacen habituales la propensión sentimental e irónica, y una visión existencial que se expresa contenida o desdeñosamente, con posos estoicos, tal como proviene del maestro de muchos de ellos Manuel Machado. Ello va unido a una modulación formal clasicista, aun en la utilización del verso libre, y a un universo figurativo sin rupturas ni experimentalismos, lo que algunos críticos han considerado una regresión estética.

Miguel d'Ors (1946), poeta en algunos aspectos de la cuerda manuelmachadiana, aunque con una veta trascendente y religiosa, se dio a conocer con *Del amor, del olvido* (1972), libro al que siguieron *Ciego en Granada* (1975), *Codex 3* (1981), *Chronica* (1982)... Más tarde continuó su copiosa trayectoria, con títulos

tales como *Curso superior de ignorancia*, *La música extremada*, *La imagen de su cara* o, ya en 1999, *Hacia otra luz más pura*. En su obra de madurez resplandece un poeta ágil y transparente, radicado en un mundo regido por un Dios providente, de un humor tierno y una sensibilidad que se despliega sobre todo en los temas de la familia, de la vida diaria y de la naturaleza. Hay otros poetas algo más tardíos que se inscriben en esta corriente, donde la fluidez formal de cariz simbolista y becqueriano, así como una gracia anecdótica unida a un lenguaje conversacional, apenas ocultan un existencialismo aflictivo. Entre ellos figuran Fernando Ortiz (1947), con *Primera despedida* (1978) o *Personæ* (1981), obras a las que seguirían títulos como *Vieja amiga*, *Marzo* o *Recado de escribir*; Javier Salvago (1950), con *Canciones del amor amargo y otros poemas* (1977), *La destrucción o el humor* (1980), *En la perfecta edad* (1982), *Variaciones y reincidencias* (1985)... y así hasta *Ulises* (1996). Por razones cronológicas, los dos primeros contribuyen, con la conjunción de algunos coetáneos y poetas más jóvenes, a orientar hacia nuevos derroteros la poesía española tras la etapa de dominación culturalista.

Con este tipo de poetización guardan relación dos corrientes que tendrían gran desarrollo desde mitad de los ochenta. Una es la poesía figurativa, argumental y aun con proclividades prosaicas, que no abomina del humor ni tampoco renuncia a la expresión de la plenitud vital en la dicha y en la tragedia, y cuyo representante más importante es Luis Alberto de Cuenca (1950), quien, después de algunos libros caracterizados por un culturalismo ostentoso (*Los retratos*, 1971; *Elsinore*, 1972; *Scholia*, 1978), dio un giro a su obra, visible sobre todo a partir de *La caja de plata* (1985), en una senda que continuaría en títulos como *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Animales domésticos* (1995), *Por fuertes y fronteras* (1996), *Fiebre alta* (1999)... Establece ahí una propuesta poética que huye del trascendentalismo, del experimentalismo, del hermetismo y de la metapoética, y busca la claridad, el humor, la sensibilidad y la técnica, todo ello acompañado de un sabio sistema de esquivar lo esperable, así como de un vitalismo a prueba de desdichas, según él mismo se encarga de señalar: «Mi poesía es figurativa. Mi poesía se entiende. Mi poesía busca moldes métricos y es, casi siempre, epigramática»; y, líneas después: «La poesía es tan sólo una parte de mi vida. Tengo poco o nada que ver con los poetas para quienes la profesión poética es toda su vida» (en AA. VV., 1998: 395). Luis Antonio de Villena, un poeta afectado en sus comienzos por las mismas fiebres culturalistas que Luis Alberto de Cuenca (*Sublime solarium*, 1971; *Hymnica*, 1975; *El viaje a Bizancio*, 1976), fue evolucionando a partir de los ochenta hacia un realismo prosaísta, en ocasiones atenido al llamado realismo sucio y con un fuerte contenido autobiográfico, con títulos como *Marginados* (1993), *Asuntos de delirio* (1996), *Celebración del libertino* (1998) o *Las herejías privadas* (2001).

La otra corriente a que se hacía referencia es la de la poesía elegíaca, en buena parte conectada a la sensibilidad romántica y, de entre los españoles del siglo XX, a autores como Cernuda, Gil-Albert o Brines. Juan Luis Panero (1942) ha sido considerado el más cernudiano y el más autobiográfico de los poetas de su generación, y uno de los que han influido más en los autores elegíacos surgidos en los años ochenta, durante los que él iba desgranando su obra. Ha cultivado los poemas que expresan una inserción en lo personal de las consideraciones sobre la escritura y el arte, encarnadas en nombres de escritores vinculados a un concepto moral de la creación. Al primer libro de Juan Luis Panero, publicado en 1968 (*A través del tiempo*), siguieron *Los trucos de la muerte* (1975) y *Desapariciones y fracasos* (1978), cuya intensidad poética dependía más del narrativismo vivencial que de los brillos del lenguaje. Pero cuando comenzó a ser tenido más en cuenta, dentro ya de unas nuevas pautas valorativas, es a partir de su obra recapitulatoria *Juegos para aplazar la muerte* (1984), tras la que publicó *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988) o *Los viajes sin fin* (1993), que se incorporan a su poesía reunida (*La memoria y la piedra*, 1996), a la que aún habría de sumarse *Enigmas y despedidas* (1999).

Otros autores de esta tendencia no publican nada antes de 1975; es el caso de Francisco Bejarano, cuyo primer libro, *Transparencia indebida*, es de 1977. Eloy Sánchez Rosillo (1948), el poeta elegíaco por excelencia del último cuarto del siglo XX, se caracteriza por una nitidez expresiva asombrosa, salvedad hecha de ciertas nebulosas en *Maneras de estar solo* (1978), su primer libro. En él dejaba, no obstante, constancia de los ingredientes esenciales de su literatura: temporalismo, modulación ajustada, métrica de regusto clásico (aunque no atendida por lo general a estrofas regulares), reducción de la vida a la experiencia de la plenitud y a la reviviscencia poética de la misma cuando esa plenitud ha desaparecido. Es éste su libro más difícil y menos logrado, pues la juventud de un poeta que no utiliza máscaras dificulta la entonación retrospectiva inherente en él. En *Páginas de un diario* (1981), de un moderado culturalismo, aparecen en lontananza los temas de la pérdida y de la función redentora de la belleza, que se hacen ya evidentes en *Elegías* (1984), de una capacidad evocatoria purísima, y *Autorretratos* (1989). La fiebre romántica del absoluto poético es para el autor un sucedáneo de la vida que puede redimir al hombre de su implenitud. En *La vida* (1996) el esplendor del pasado, reconstruido desde la precariedad del presente, deja su lugar a la percepción del fracaso de la existencia, expuesto con los versos más densos y sombríos de este autor.

Algunos años posterior, Abelardo Linares (1952), además de conocido editor de poesía, mostraba en *Mitos* (1979; título también de su poesía reunida, 2000) el remanente culturalista del 68, aunque atemperado por la entonación elegíaca y amorosa, en un envase formal métricamente impecable, de retórica sobria y una

persistente invitación retrospectiva cuya emoción apenas resulta refrenada por la acabada factura de los poemas. Esas características se han mantenido en libros posteriores como *Sombras* (1986), que inaugura un simbolismo cerrado en compactos alejandrinos neomodernistas; *Espejos* (1991), donde se acentúan los elementos reflexivos, a veces teñidos de onirismo; y *Panorama* (1995), que presenta innovaciones formales, como el encadenamiento versicular o las reiteraciones permutatorias. Alfonso López Gradolí (1943) aparece unido a los anteriores en el cultivo de una lírica elegíaca y cernudiana antes de 1975, que compatibilizaba con el cultivo de la poesía experimental (*Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, 1971, 1977). Desde *El aire sombrío* (1975), ambos caminos confluyen en una poesía de excipiente clasicista, pero caracterizada por las yuxtaposiciones frasísticas y la ruptura de la ilación gramatical. Libros como *Una muchacha rodeada de espigas* (1977), *Las señales de fuego* (1985), *Una sucesión de encuentros* (1997) o *Los signos de la soledad* (2000) enlazan la primitiva nostalgia con los esquemas enunciativos y narrativos, peligrosamente lindantes con el prosaísmo.

Hay autores de difícil vinculación a las poéticas dominantes. Entre ellos figura Aníbal Núñez (1944-1987), traductor de Propertio, Catulo, Rimbaud, Nerval, Mallarmé, Eugénio de Andrade... Si dejamos a un lado *29 poemas* (1969), en colaboración con Ángel Sánchez, se dio a conocer como poeta con *Fábulas domésticas* (1972), que lo conecta a la poesía crítica de entonación irónica de ciertos autores de los cincuenta (Ángel González) y de los *seniors* castelletianos (Martínez Sarrión), en un momento en que estaba fraguándose la derrota de los mitos de su generación. A partir de ahí Núñez, que parece desoir los cantos de sirena del progreso histórico o artístico, se ocupa de la devastación todavía incipiente de la naturaleza (*Naturaleza no recuperable*, 1976, 1991), se va abismando gnoseológicamente en una sima cada vez más retraída al lenguaje (*Taller del hechicero*, 1979; *Cuarzo*, 1981) o se erige en notario de una vasta desolación de despojos urbanos o antropológicos (*Alzado de la ruina*, 1983)... Muchas de sus múltiples creaciones se fueron publicando tras su muerte, y pueden leerse reunidas en su *Obra poética* (1995). Un rasgo central de Aníbal Núñez es la retícula de matizaciones, correcciones y elipsis que enfrían el sentimiento y obturan la fluencia emotiva, fijando la imposible secuencia del sentimiento en unas estampas textuales frías y precisas, como si no estuvieran vinculadas a una sensibilidad autorial. Luis Javier Moreno (1946), de no pocas afinidades electivas con Aníbal Núñez, surgió como poeta tardíamente, con *Diecisiete poemas* (1978), obra a la que siguieron *Época de inventario* (1979), *324 poemas breves* (1987) y otras muchas. En *Cuaderno de campo* (1996), donde en efecto trata de las cosas del campo (animales, plantas) y de la historia, muestra su habitual renuencia a la

obviedad emocional, propia de una poesía cuyo culturalismo se aleja del exhibicionismo, orientado a la reflexión sobre la vida y el arte, en especial la pintura.

El purismo minimalista es la senda por la que transitarían, cada uno con sus particularidades, diversos poetas de los ochenta y noventa, que hacen programa del desprendimiento de la anécdota biográfica, del patetismo, de la elegía, del sensorialismo y de lo ornamental. Algunos de los sesentayochistas más jóvenes contribuyeron a su establecimiento, como Jaime Siles (1951) en sus libros a partir de *Canon* (1973): *Alegoría* (1977), *Música de agua* (1983), *Columnæ* (1987)..., aunque luego evolucionó a formas afines a las vertientes más juguetonas de las vanguardias hispánicas (*Semáforos, semáforos*, 1990). La trayectoria de Andrés Sánchez Robayna (1952), fronterizo con los poetas de la generación siguiente, surgidos en pleno proceso de transición democrática, remite a los espirituales del XVI –sin su simbolismo visionario–, a la precisión sustantiva de Jorge Guillén –sin su entusiasmo– y al minimalismo al que fue apuntando Valente en su obra de madurez, dentro de la estética mallarmeana de la renunciación. Su primer libro, *Clima* (1978), se plantea como una meditación sobre la palabra, que conjuga su esencia verbal y su capacidad de representación, lejos de las inclinaciones meta-literarias a desenmascarar recursos instrumentales o desmontar códigos lingüísticos, como es frecuente en diversos sesentayochistas. El camino abierto ahí se cierra, en un primer círculo, con *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), donde llega a la expresión enjuta y a la descripción del universo casi despoblado, al borde de la desaparición de las referencias y hasta de la continuidad verbal. El segundo ciclo se inicia en 1989 con *Palmas sobre la losa fría*, al que siguen *Fuego blanco* y *Sobre una piedra extrema*, y concluye en 1999 con *Inscripciones*. Se retorna en él, tras la purgación ascética anterior, al discurso con mayores concesiones comunicativas, que va engastando los motivos de una cosmofanía. *El libro, tras la duna* (2002) es un largo poema en fragmentos que conjuga narratividad e introspección y desglosa, en la línea de Wordsworth (*The Prelude*), los hitos de un proceso formativo: conciencia del yo, situación en la historia, aprehensión del paisaje, del amor, de la poesía.

Clara Janés (1940) es autora de una lírica caracterizada por la desnudez expresiva, la sutileza musical, el orientalismo espiritualista y el repudio del casticismo temático o expresivo. Ello es visible desde *Las estrellas vencidas* (1964), y singularmente desde *En busca de Cordelia y poemas rumanos* (1975), en una senda en la que destacan otros títulos como *Libro de las alienaciones* (1980), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988) o *Rosas de fuego* (1996). Libros más recientes, como *Paralajes* y *Los secretos del bosque*, ambos de 2002, se adentran en la espesura de un universo poblado de simbología mítica, con un lenguaje de cuyo tronco referencial se han desprendido los compromisos sociales, las ramas de la moral,

los sucesos de la historia. Alguna relación con esta lírica, aunque más vertebrada por el rigor conceptual, tiene la de Pedro Provencio.

Otros autores de formación sesentayochista aparecen frizando o traspasando la barrera de 1980. Miguel Sánchez-Ostiz (1950), escritor desbordante en diversos géneros, presenta una poesía de contextura narrativa, escasa de metáforas, sin grandes alardes ni estructurales ni métricos –a veces usa una prosa que no responde a secuencias rítmicas marcadas–, pero muy eficaz por el mundo del que da cuenta. Su primer libro, *Pórtico de la fuga*, es de 1979; a partir de él van apareciendo *Travesía de la noche* (1983), *De un paseante solitario* (1985), *Reinos imaginarios* (1986), *Invencción de la ciudad* (1993), *Carta de vagamundos* (1994), reunidos, con varios inéditos, en *La marca del cuadrante* (2000). El enigmático sujeto de estos títulos oscila entre dos impulsos vitales: el de la huida del proscrito en su tierra, y el del hólderliniano retorno a la casa –su ciudad, su patria– a la que impreca con pasión. El nutrido simbolismo de Sánchez-Ostiz conforma un museo de la navegación existencial, cuyos cachivaches se presentan en los poemas mediante enumeraciones caóticas: cartularios, gabinetes de marino, navíos errantes, cafetines y burdeles en el puerto, balleneros, mapamundis, cuadernos de bitácora. Así es como corresponde a la pasión viajera, alimentada en la imaginería de Conrad, Dana, Melville, Poe o Stevenson, de donde provienen sus marineros que fatigan los océanos, en una deriva vital fascinante y borrosa.

También reluctant a clasificaciones es Antonio Gracia (1946), cuya obra se inicia con *La estatura del ansia* (1975), apertura de un ciclo caracterizado por la angustia, la obsesión por la escritura, el fracaso existencial y la locura como destino. En él destacan *Palimpsesto* (1980), un postumario que avanza a trancas y barrancas por los desfiladeros de la angustia vital y la desazón artística, y *Los ojos de la metáfora* (1983), donde la palabra del poeta queda varada, tras estertores y balbuceos, en la intransitividad y al fin la afasia. El pensamiento atrofiado y un dolor incompatible ya con el arte y aun con la comunicación lingüística parecían anunciar el silencio definitivo. Sin embargo, tras *Fragmentos de identidad* (1993), recomposición de toda su obra anterior, el poeta volvió compulsivamente a la poesía en *Hacia la luz* (1998) y *Libro los anhelos* (1999). En *Reconstrucción de un diario* (2001), Gracia abandona el confesionalismo directo y recurre a un *alter ego*, un viejo y anacrónico caballero de vuelta del amor y de la vida, que garabatea los manuscritos que conforman el diario contenido fragmentariamente en este libro, donde se escuchan consideraciones terminales sobre la muerte, la vida, el fracaso amoroso, la salvación por la belleza: notas todas ellas que persisten en *La epopeya interior* (2002) y *El himno en la elegía* (2002).

El primer libro de Juana Castro (1945) es *Cóncava mujer* (1978), donde se centra en los universales femeninos que ocuparán parte sustancial de su obra, entre la que también destacan *Del dolor y las alas* (1985) y *Narcisia* (1986). El

añan de acotar el mundo de la femineidad, que no es general en la poesía de otras autoras, aparece también en Ana Rossetti (1950), quien inaugura una línea desautomatizadora de los tópicos del erotismo, mediante la creación de una atmósfera de sensualidad que, ya en el primero de sus libros (*Los devaneos de Erato*, 1980), alcanza una notable altura simbólica a la que llega mediante la utilización de un imaginario culturalista pagano-cristiano. El ritual litúrgico cristiano, que constituyó la educación sentimental de las muchachas de su edad en la postguerra española, favorece los logros de *Devocionario* (1986), en la línea de la explotación del deseo, aprovechando y radicalizando la lección hedonista de los poetas de *Cántico*. Otros libros suyos son *Yesterday* (1988), *Virgo potens* (1994) y *Punto umbrío* (1995).

Diego Jesús Jiménez (1942) tiene evidentes conexiones con el universo moral de los del cincuenta, pero también con la estructura lingüística compleja de los sesentayochistas. Autor, durante los años del franquismo, de libros tan valiosos como *La ciudad* (1965) y *Coro de ánimas* (1968), en *Bajorrelieve* (1990) se ocupa de la intersección entre sujeto y arte, atenidos uno y otro a las limitaciones del medio, y en *Itinerario para náufragos* (1996) ensaya una reconstrucción de la historia general y de su particular historia —la infancia—, desde la perspectiva del fracaso, siempre con un poderoso fraseo versicular y una rica cosmovisión simbólica. Antonio Hernández (1943) es autor de una dilatada obra, en la que destacan títulos como *Con tres heridas yo* (1983), *Campo lunario* (1988), *Sagrada forma* (1994)... En ellos muestra el avance de un sistema expresivo vinculado a la poesía discursiva donde se cruzan esteticismo de raíz andalucista y humanismo existencial, y una retórica viva que contradice la cristalización en que han incurrido otros poetas.

Este mapa quedaría incompleto sin otros nombres que responden a muy diversas definiciones estéticas. Mario Hernández destaca por la transparencia y tersura de sus creaciones (*Tankas del mar y de los bosques*, 1994), donde la imaginaria poética se congela en admirables piezas de precisión. Alejandro Duque Amusco propende a una verbalidad expansiva de amplio despliegue simbólico (*Donde rompe la noche*, 1994). También César Antonio Molina es poeta de poderoso simbolismo, articulado entre el componente telúrico y el mítico (*Las ruinas del mundo*, 1991). Alfonso Vallejo, que ha desembarcado con vitalidad en la poesía desde el teatro, es dueño de un lenguaje nervioso, de imaginaria futurista y de una autenticidad destemplada, tal como se evidencia en *Claridad en acción* (1995), *Sol azul* (1997) o *Plutónico ser* (2003). Pedro J. de la Peña ofrece en *El soplo de los dioses* (1992), *Los dioses derrotados* (1996) y *Los iconos perfectos* (2002) sendas reflexiones líricas sobre el viaje, el amor, el sentido del progreso, en unos poemas cuya referencialidad épica aparece teñida de melancolía en este mundo sin dioses. Ricardo Bellveser es autor de diversos títulos en los años



setenta y ochenta, reunidos en *La memoria simétrica* (1995), a los que le han seguido otros como *Julia en julio* (1999) y *El agua del abedul* (2002), crónica de un viaje que se resuelve en consideraciones antropológicas sobre el retorno odiseico. Manuel Ruiz Amezcua ha reunido en *Una verdad extraña* (1995, 2002) una obra en evolución cognoscitiva y progresiva depuración formal, cuya tersura métrica esconde a veces el espanto, desde el patetismo de *Humana raíz* (1974) y la indagación metafísica de *Dialéctica de las sombras* (1979) hasta *Donde la huida* (2001). Francisco Ruiz Noguera comenzó su escritura con *Campo de pluma* (1984), un título que remite a Góngora, patrón absoluto en su trayecto creativo, y que es también el de su por entonces obra completa (1997), equilibrada y contenida, a la que más tarde se sumaron *El año de los ceros* y *El oro de los sueños*, ambos de 2002. José-Miguel Ullán, uno de los primeros sesentayochistas, dispone en *Ardicia* (1995) sus poemarios ordenados en una senda que se inicia en el testimonio social y avanza hacia formas más enjutas del decir lírico, tanto discursivo como visual. De presencia mucho más tardía, Rosa Romojaro es autora de los libros *Agua de luna* (1986), *La ciudad fronteriza* (1988) y *Zona de varada* (2001), en los que va definiendo una mirada lírica caracterizada por el extrañamiento, la precisión imaginativa y una retórica que debe tanto al barroquismo del XVII como al purismo del XX.

El caso de Víctor Botas (1945-1994) es peculiar, por su decidida voluntad de construir su obra sobre los tópicos clásicos y atendiendo a los cauces grecolatinos de género. Autor tardío, Botas puede incorporar un universo amplio de lecturas sin incurrir en el exhibicionismo culturalista de sus coetáneos más precoces, según se aprecia en libros como *Las cosas que me acechan* (1979) y *Prosopon* (1980). En *Segunda mano* (1982) y *Aguas mayores y menores* (1985), la absorción de la cultura clasicista llega a un oscurecimiento de su propia personalidad poética, dada a la recreación de los prestigiosos modelos clásicos, casi siempre con el aguijón epigramático y muchas veces con fácil transporte a la actualidad en que se sitúa el escritor. Los libros finales alcanzan el equilibrio entre la creación y el remedo: *Historia Antigua* (1987), *Retórica* (1992) y el póstumo *Las rosas de Babilonia* (1994). Esta capacidad de absorción cultural, en un sentido menos restringido a los clásicos grecolatinos, se da también en quien fuera mentor de Botas, José Luis García Martín (1950). Poeta temprano aunque oculto tras sus tareas antológicas y críticas, en 1998 recopiló su obra publicada, cuyo título, *Material perecedero*, sitúa al lector ante el concepto de su propia literatura: pavesas de un gran fuego, arte menor, ecos de voces que habrá de apagar el tiempo. Una nueva recopilación selectiva es *Mudanza* (2004), donde da cabida también a su libro anterior, *Al doblar la esquina* (2001), cuyas estampas consuetudinarias y anodinas se ven ocasionalmente interrumpidas por las vaharadas del misterio.

### Coda brevísima

Uno de los sesentayochistas más jóvenes, Jaime Siles, ha argüido que la lírica del siglo XX queda polarizada en torno a dos entidades que se sitúan respectivamente en las vanguardias representadas por el veintisiete, y en la poesía gnoseológica de los cincuenta (Siles, 1991: 14-15). Pudiera ser; pero siempre que entendamos que la historia de la literatura no puede ignorar el eslabonamiento íntimo de sus productos, pues ni siquiera las circunstancias de una guerra civil tronzaron del todo, como en una amplia época se pensó, la cadena de la serie estética. Ya casi nadie discute que muchas presuntas novedades de los primeros sesentayochistas tenían precedentes bien notables en quienes los precedieron. Pero, según puede colegirse de lo dicho, lo que vino después —las diferentes poéticas de autores de los ochenta— no sustituyó a lo que había, sino que se puso a su lado. Cuando los jóvenes de los ochenta pretendieron devorar a los padres, en una inversión históricamente recurrente del mito de Saturno, lo que hicieron fue, *velis nolis*, organizarles el homenaje a que su aventura poética les había hecho acreedores.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, prólogo de José-Carlos Mainer, Visor, Madrid, 1998.
- CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971.
- CARNERO, Guillermo, «Poesía de postguerra en lengua castellana», *Poesía*, 2 (1978).
- CASADO, Miguel, «Líneas de los novísimos», *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), pp. 204-230.
- CASTELLET, José María (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.
- DEBICKI, Andrew, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997.
- DELGADO, Agustín, Luis Mateo Díez y José María Merino, *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, Madrid, Endymión, 1988, 2ª ed. facsimilar (1975).
- EQUIPO CLARABOYA, *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980.
- *Treinta años de poesía española*, Renacimiento-Comares, Sevilla-Granada, 1996.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.
- LANZ, Juan José, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994.
- (ed.), *Antología de la poesía española (1960-1975)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
  - *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid, Universidad Complutense, 2000.
- LUNA BORGE, José, *La generación poética del 70*, Sevilla, Quäsyeditorial, 1991.
- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990.
- MORAL, Concepción G. y Rosa María PEREDA (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979.
- ORDÁS, Sabino (Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino), *Las cenizas del Fénix*, León, Diputación, 1985.
- POZANCO, Víctor (ed.), *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito, 1976.
- PRAT, Ignacio, *Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982.
- PRIETO, Antonio (ed.), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Bezoar, 1971.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.

- (ed.), *Poetas españoles de los cincuenta*, Salamanca, Almar, 2002, 2ª ed. (1ª ed.: Salamanca, Almar, 1995).

PROVENCIO, Pedro (ed.), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988.

RIBES, Francisco (ed.), *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad, 1993.

SILES, Jaime, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», *Iberoromania*, 34 (1991), pp. 14-15.



## **HUMOR PARA UNA NUEVA ETAPA HISTÓRICA: *MANICÒMIC, DE TRICICLE***

Juan A. RÍOS CARRATALÁ  
Universidad de Alicante

El humor tiene fecha de caducidad. Dicho así, tan rotundo, puede parecer una barbaridad, sobre todo a quienes disfrutamos con algunos clásicos que todavía nos hacen sonreír. Algo similar pensarán quienes hayan analizado, desde diferentes perspectivas teóricas, un fenómeno tan esquivo como es el humor. Tienden a establecer constantes universales, válidas sin duda para comprender la permanencia de lo que varía más en lo aparente que en lo fundamental. De acuerdo, pero también hay una realidad constatada por la mayoría de nosotros: a la hora de reírnos, lo hacemos más intensamente con lo coetáneo.

En nuestra memoria del humor pueden figurar Plauto, Molière, Cervantes..., como modelos que dignifican una reacción que a veces nos cuesta reivindicar en términos académicos. Junto a ellos, no obstante, es probable que permanezca el recuerdo de unas carcajadas provocadas por un humorista televisivo, una divertida comedia de relativo valor cinematográfico o un *gag*, uno muy concreto que, por razones subjetivas, hemos contado reiteradas veces a amigos y familiares. Si hablamos desde la memoria, debemos dar entrada a manifestaciones humorísticas que no responden al canon académico, se sitúan en un caos ajeno a cualquier jerarquía y cobran mayor fuerza conforme responden a una realidad cercana en el tiempo, insertada de manera directa en nuestra propia experiencia vital. Reír hasta llorar, éxtasis de una comicidad que no debe ser separada del humor, es una experiencia que como lector o espectador suele remitirnos a una ficción coetánea, sin menoscabo de los clásicos.

Esta circunstancia nos debiera llevar a prestar más atención, desde un punto de vista académico, a los humoristas contemporáneos. Entre otras razones, porque nos ayudan a conocernos y a revelar claves de una época cuya cercanía dificulta su análisis. Lo he intentado hacer, desde una perspectiva personal, en *La memoria del humor*<sup>1</sup>, donde recorro a ejemplos que, en buena medida, son los disfrutados por un sector de mi generación y coinciden con los inicios de la etapa democrática, cuando yo era un estudiante universitario. No es una casualidad. Cualquiera puede empezar a sonreír a los sesenta años con la obra de un recién descubierto humorista. Sería una envidiable prueba de vitalidad, al menos desde el punto de vista de la actitud mental. Lo probable, no obstante, es que tendamos a identificarnos con quienes hemos disfrutado en un momento de definición personal como es la juventud. Mi generación soportó los estertores del franquismo, no tuvo demasiadas oportunidades de sonreír en unos años tensos como los de la transición y, llegados los ochenta, cuando la salida de un túnel permitió cierta relajación, empezó a hacerlo con una serie de autores e intérpretes que, también en este campo, marcaron un punto y aparte, poco reconocido por quienes se han ocupado de la cultura de la actual etapa democrática.

¿Quién se acuerda de los humoristas de los últimos años del franquismo, de aquellos que mejor sintonizaban con una época donde los franquistas, mal que nos pese y desde un punto de vista cultural, eran tal vez mayoría? Cuando se habla del vertiginoso cambio cultural que supuso la llegada de la democracia, también habría que incluir la drástica desaparición de algunos nombres cuya popularidad, y hasta reconocimiento, no tenía límites poco antes. Hablemos del teatro. Podríamos citar el ejemplo de Alfonso Paso, que pasó de la omnipresencia en las carteleras de los años sesenta a un olvido que, ya a finales de los setenta, era llamativo. Otros comediógrafos más jóvenes y menos ególatras, como Juan José Alonso Millán, aguantaron en candelero tras la muerte del dictador, gracias al oportunismo de una sátira tan fácil como reaccionaria, propia de unos momentos de cambio donde un sector, muy importante, de los espectadores se aferraba a un pasado asumido con bastante cinismo. Y con ellos, siempre en el ámbito del teatro humorístico, se inició el ocaso de algunos de sus habituales intérpretes, con compañía propia, que agotaban las últimas temporadas de estrenos en Madrid y giras por provincias. Todavía conservaban su público durante la transición, pero envejecido y más dispuesto a reír en el salón comedor frente al televisor. En ese medio algunos encontraron un esporádico refugio, junto con los añorados Tip y Coll y lo más rancio del humor patrio: caricatos, imitadores, chistosos con repertorio de gangosos, mariquitas, baturros, andaluces... Los espectáculos de José

---

<sup>1</sup> Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

Luis Moreno, con los inefables Hermanos Calatrava, constituyen un magnífico y prolongado ejemplo en este sentido.

Todavía persistía en los escenarios un humor más olvidado en la actualidad. Me refiero al de géneros como las variedades y la revista, cuyo ocaso tras décadas de esplendor era tan definitivo como la vejez de los cómicos, siempre bajitos y hasta enclenques, que acompañaban a la escultural vedette de turno en una relación donde no hace falta hilar fino para averiguar las causas de su comicidad. Algunos pudieron pasar al cine gracias a Mariano Ozores y similares, cuyas películas, por sus limitaciones, tanto nos revelan acerca de unos recursos teatrales propios de unos géneros (sainete, astracán, juguete cómico...) en fase de desaparición o disolución en otros renovados. Los que no encontraron este cobijo tuvieron un triste final del que nadie ha levantado acta, como el de los teatros ambulantes –Teatro Chino, Teatro Argentino...–, donde se combinaba por entonces risas y un destape embutido en medias con carreras, todo en imposible competencia con otros medios, más confortables, cuya oferta era similar.

En cuanto al mejor humor del franquismo, excepción hecha del que se opuso al mismo desde diferentes frentes que apenas cuajaron en lo teatral, casi nada quedó durante la transición. Eran años de un presente acuciante, incompatible con la elegancia y finura de las comedias de Miguel Mihura, Jardiel Poncela, Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio o Edgar Neville, que respondían a una etapa anterior. Ahora, con otra perspectiva, somos capaces de apreciar su aportación que, convenientemente destilada, es un patrimonio común de quienes disfrutamos con un humor alejado de la risotada. Pero, por entonces, casi nadie estaba por la labor, y la cartelera de aquellos años refleja el predominio de un teatro humorístico donde unos desconfiaban de lo que había triunfado antes y otros todavía no habían encontrado su propia línea.

No obstante, quienes andábamos por los veinte años a principios de los ochenta no nos quedábamos a ver la televisión los sábados por la noche, ni acudíamos a las representaciones de un teatro humorístico que nos parecía envejecido o rancio. Valoración que solíamos extender a gran parte del teatro programado en los locales tradicionales, alejados del peculiar ambiente de tantos festivales y lugares variopintos que cobijaron las representaciones teatrales más renovadoras del tardofranquismo y la transición. Supongo que *la movida*, con su diversidad de manifestaciones, tuvo su peculiar humor, que sólo percibí a través de las primeras películas de Pedro Almodóvar, cuyo recuerdo prefiero no almacenar en mi memoria. Algunos, pocos y un tanto refractarios a la posmodernidad, lo buscábamos por la minoritaria vía teatral, donde empezaban a popularizarse comediógrafos, intérpretes y compañías capaces de mostrar un humor realmente fresco, ajeno a una dictadura ya por fin arrumbada y a una transición que, por definición, se consumió a pasos agigantados.



Teníamos nuestros antecedentes, propios de una cultura de oposición al franquismo que había reído con grupos del teatro independiente como Tábano, el más proclive a una farsa de clara intención política que tan necesaria nos resultaba. Albert Boadella ya por entonces utilizaba, a veces, el humor en los montajes de Els Joglars. En sus memorias<sup>2</sup> habla de sí mismo como un bufón, pero como tantos otros autores de la época no apostó por un teatro humorístico de escaso prestigio, a menudo restrictivo o limitado y, tal vez, no perentorio en aquellas circunstancias. Tuvo que pasar algún tiempo y desaparecer determinadas urgencias históricas para que, a principios de los ochenta, surgiera sobre los escenarios un humor nuevo, imaginativo y capaz de marcar una línea con la necesaria continuidad. A pesar, incluso, de la política cultural del PSOE, que en lo teatral se mostró desdenosa hacia los grupos y autores que, desde la empresa privada, se decantaron por la búsqueda de la sonrisa del público. Algún día habrá que analizar el porqué de esta actitud de la izquierda, política y cultural, hacia el humor de aquellos años. Prejuicios, esnobismo, desdén por el público, culturalismo, vanguardismo como enfermedad infantil..., razones que en cualquier caso apenas se sustentan argumentalmente, aunque tan fuertes se mostraran por la vía de los hechos y resultarían incontestadas en los foros abiertos al debate teatral, que también padeció los efectos de una mayoría absoluta y satisfecha.

Uno de los mejores ejemplos del humor teatral alumbrado en la década de los ochenta fue Tricicle<sup>3</sup>. El grupo catalán inició su andadura en 1979 y obtuvo sus primeros éxitos con *Manicòmic* (1982)<sup>4</sup>, un espectáculo cuya sencillez y

<sup>2</sup> *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa, 2001.

<sup>3</sup> Tricicle carece de una bibliografía crítica en el ámbito académico, salvo una memoria de licenciatura, realizada por Susana Pardo, que tuve la oportunidad de dirigir en el año 2000. También, con su coordinación, supervisé la elaboración de una página electrónica dedicada al grupo y alojada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). En la misma, se da cuenta de la trayectoria del grupo con documentos y recursos audiovisuales. También se incluye un apartado dedicado a la crítica y la investigación, con las referencias bibliográficas que conocemos acerca de Tricicle, cuyos componentes prestaron una decisiva colaboración.

<sup>4</sup> Sobre el estreno, véanse: Gonzalo Pérez de Olaguer, «Tricicle estrena hoy su *Manicòmic*», *El Periódico*, 14-XII-1982; Patricia Gabancho, «Un *Manicòmic* para reír a mandíbula batiente», *ABC*, 15-XII-1982; Xabier Fábregas, «*Manicòmic*, un buen espectáculo gestual», *La Vanguardia*, 16-XII-1982; P. Espinosa Bravo, «*Manicòmic*: espectáculo visual con buen humor», *Diario de Barcelona*, 16-XII-1982; Josep Urdeix, «*Manicòmic*: risa de primera mano», *El Correo Catalán*, 17-XII-1982; Gonzalo Pérez de Olaguer, «*Manicòmic*», *El Periódico*, 20-XII-1982, y Lorenzo López Sancho, «*Manicòmic*, un avance del mimo y la pantomima», *ABC*, 29-IX-1983. Dentro de la parquedad de la bibliografía crítica acerca del grupo, cabe destacar los siguientes trabajos: Antonio Fernández Lera, «El Tricicle: objetivo, la risa», *El Público*, 15 (dic., 1984), pp. 22-23; Marisol Galdón, «Tricicle toma la palabra», *Elle*, 110 (nov., 1995), pp. 38-42; María Güell, «Tricicle, 20 años sobre ruedas», *Blanco y Negro*, 4191 (24-X-1999), pp. 48-55; Paco Sánchez Pina, «La humorística trinidad», *Escena*, 28 (mar., 1996), pp. 12-18, y Rosana Torres, «Tres elásticos triciclos», *EPS* (12-VI-1988), pp. 73-76.

oportunidad en el uso de los resortes humorísticos sentaron las bases de la triunfal trayectoria, hasta el presente, de un grupo fundamental para conocer el teatro de la etapa democrática.

No fue un fenómeno aislado, ni mucho menos casual, que Tricicle surgiera en Barcelona, en concreto en torno al Institut del Teatre, donde Carles Sans, Paco Mir y Joan Gracia estudiaban mimo, al tiempo que desarrollaban otras actividades académicas y laborales. El teatro catalán tenía por entonces un perfil bastante diferenciado, y desarrollado en sus aspectos más creativos, que hacía viables iniciativas impensables en el resto del país. Aparte de Els Joglars, podríamos citar grupos como Comediants, Dagoll Dagom, La Cubana, Vol Ras..., sin parangón por sus características en otros ámbitos de la España de aquella época. También cabe recordar la labor por entonces de pedagogos del teatro gestual como Anton Font, Pawel Rouba y Andrzej Leparski. No me corresponde en este artículo justificar una circunstancia histórica que, a la hora de ser trazada, debiera incluir géneros o manifestaciones como el musical, el mimo, el cabaret, el teatro de calle..., que habitualmente quedan al margen de los estudios académicos y se sitúan en una larga tradición del espectáculo que, en Cataluña, desde principios del siglo XX tiene una importancia peculiar.

*Manicòmic* fue el espectáculo adecuado para el momento oportuno. Cuando se estrenó, en diciembre de 1982, muchas otras cosas estaban empezando en España, a las que se sumó un humor que no pretendía romper moldes ni ser iconoclasta. Al contrario, Tricicle partía de unas técnicas tradicionales (mimo, pantomima, clown...) y unos referentes temáticos y tipológicos reconocibles para la mayoría de los espectadores, que pronto fueron muchos y de diversa procedencia y edad, todos cautivados por la sencillez y frescura de un tratamiento teatral capaz de alumbrar un humor sin fronteras de ningún tipo.

La imagen de tres jóvenes mimos, en un escenario casi vacío y en un espectáculo cuya austeridad era propia de las carencias de quienes comienzan su andadura artística, no invitaba a pensar en un éxito popular. El mismo también fue posible, preciso es reconocerlo, gracias a circunstancias extrateatrales, como la emisión de un *sketch* de *Manicòmic* en un programa televisivo de máxima audiencia, *Un, dos, tres...*, cuando RTVE era un monopolio. Fue una oportunidad bien aprovechada, capaz de mejorar la suerte de unos jóvenes que hasta entonces sólo habían actuado en modestos locales. No se deslumbraron, permanecieron fieles a su trabajo y evitaron la búsqueda de un éxito tan mayoritario como fugaz. No obstante, para que también se diera la respuesta entusiasta de un público más exigente, como el teatral, era preciso contar con sólidos argumentos y, sobre todo, con unas ideas claras acerca de los objetivos y los medios.

El objetivo ideal del grupo, supongo, era crear espectáculos cuyo elemento fundamental fuera el humor, destinado a un público amplio y diverso, sin dejar-

se deslizan por los caminos trillados u oportunistas ni caer en la sal gruesa. Un humor a menudo calificado por la crítica como blanco, sutil, inteligente..., pero que en definitiva respondía a lo que a ellos, como espectadores, les divertiría ver y, como actores, interpretar.

La realidad de sus inicios, más prosaica, estaba limitada por la posibilidad de actuar en pequeños locales no específicamente teatrales, donde lo adecuado era presentar uno o varios *sketchs* que no requirieran una escenografía propia. Expresión corporal, vestuario, máscaras, algunos objetos... eran sus útiles para trabajar en cualquier espacio. La formación como mimos y payasos de los integrantes de Tricycle constituía la base, que en *Manicòmic* adaptaron a las exigencias de su momento, donde ya no tenía demasiado sentido aparecer con las típicas mallas negras en contraste con la blancura del rostro y las manos. Eso sí, las redondeadas narices rojas las mantuvieron y hasta las volverían a utilizar, esporádicamente, en otros espectáculos.

*Manicòmic* es una estación de tránsito entre el trabajo realizado a base de *sketchs* independientes y la preparación de un espectáculo teatral. Se presenta como tal, pero, a diferencia de lo que será habitual en los posteriores, apenas encontramos un hilo conductor —esta función se encomienda a un sexto *sketch*, protagonizado por Carles Sans como presentador de los otros cinco— e, incluso, uno de ellos, *Gags*, responde literalmente a su título, pues es una mera sucesión de *gags*, a los que tanto recurrirán en su posterior trayectoria tanto teatral como televisiva. Tricycle había dado el salto a un circuito teatral, pero con un bagaje que denotaba un origen alejado de lo representado habitualmente en dicho circuito.

Aunque en *Manicòmic* todavía observamos reminiscencias, pocas y hasta irónicas, de una concepción clásica del mimo, Tricycle ya se decanta por la pantomima dada su adecuación al objetivo humorístico. Y lo hace, desde el principio, optando por un eclecticismo nada purista, que permite la inclusión de las máscaras —ausentes en los espectáculos posteriores— o de rasgos propios de otras técnicas, como la del clown revitalizada por figuras como Jango Edwards. El sonido (onomatopeyas, ruidos...) también aparece, aunque con una timidez que iría dejando paso a su evidente eficacia humorística. Asimismo, las referencias musicales y cinematográficas pronto se hicieron presentes, iniciando una constante del grupo que le llevaría a colaborar con destacados compositores y, en el caso de las segundas, sería decisiva en múltiples aspectos. Todo era necesario para actualizar un humor que pretendía llegar a un público más amplio que el habitual en los espectáculos de mimo y similares, todavía tan escaso como minoritario salvo honrosas excepciones.

Los miembros de Tricycle nunca han descuidado su técnica interpretativa. Desde su primer espectáculo han evidenciado una buena formación, que les ha permitido resolver con aparente sencillez las exigencias de una expresión cor-

poral que requería una comprensión inmediata por parte del espectador. La han depurado poco a poco, siempre a la búsqueda de una mayor concisión y precisión que han alcanzado con una disciplina sin alardes. De acuerdo con un esquema habitual en los grupos humorísticos, cada uno de los tres actores se ha especializado en una gama de tipos en función, básicamente, de sus características físicas y unas determinadas posibilidades gestuales. Esta circunstancia, sin caer en lo previsible de un reparto fijo al modo de otros grupos, les ha dado una gran fluidez para recrear multitud de tipos a lo largo de cada espectáculo, siempre complementarios y sujetos al necesario contraste para lograr el efecto humorístico.

Rapidez, agilidad, ritmo... son los rasgos de una técnica interpretativa cada vez más sobriamente utilizada, hasta llegar a grados de estilización como los de *Sit o els increïbles homes cadira* (2002). Su objetivo, no obstante, ha estado siempre más cerca de la eficacia que de la pureza, concepto un tanto inútil dados los planteamientos del grupo. Sus miembros contaban con la necesaria formación y, sobre todo, con una capacidad de observación y asimilación, presente en numerosos detalles de sus espectáculos que, pertinentemente utilizados, han propiciado una comunicación inmediata y fluida con los espectadores. También cálida –la cuarta pared nunca ha sido una frontera para Tricycle– y dosificada, con un sentido del ritmo imprescindible para la correcta representación de cada uno de los *gags*, siempre precisos y medidos. Incluso abundantes, no tanto en *Manicòmic* como en otros espectáculos posteriores más deudores del ritmo trepidante de la televisión, contando, además, con la mayor rapidez del *gag* visual frente al que necesita de la palabra.

La experiencia acumulada ha permitido a Tricycle ahondar en estos rasgos ya presentes en *Manicòmic*, que sentó las bases del estilo del grupo. El éxito del mismo pronto tuvo imitadores, capaces de captar rasgos sueltos –sobre todo, en el campo de la gestualidad–, aunque sin cuajar en aportaciones similares o con la necesaria continuidad por falta de respuesta del público o un inadecuado enfoque empresarial. Estamos, pues, ante una situación insólita en un teatro como el humorístico, donde cada éxito viene sucedido de las inevitables imitaciones, no necesariamente rechazables. Tal vez, en este caso, dada su aparente sencillez, sea más complejo seguir la senda de Tricycle, que como empresa ya se ha encargado de que tenga continuidad a través de Clownic, un grupo que sigue representando los espectáculos ya estrenados bajo las directrices de sus creadores.

La trayectoria de Tricycle es una de las más brillantes del teatro español de la etapa democrática. Los éxitos se han sucedido desde el inicial de *Manicòmic*, que requería un inmediato paso adelante ante la inconveniencia de volver a montar un espectáculo a base de *sketchs* aislados y con diversas técnicas. Lo consiguieron en *Exit* (1984) –el primero de los que giran en torno a un espacio común: un aeropuerto, en este caso–, que les aportó la confirmación entre unos espectado-

res que ya les seguían. La consolidación de un estilo propio y de su éxito vendría con *Slastic* (1986), donde el elemento unificador era una marca de artículos deportivos<sup>5</sup>. Desde entonces, el grupo siempre ha contado con el apoyo masivo de un público heterogéneo —hasta extremos sorprendentes en el actual panorama teatral—, que le ha permitido mantener en cartelera durante períodos prolongados cada uno de los espectáculos. También ha gozado del respeto casi unánime de la crítica periodística —a pesar de algún episodio aislado—, que ha puesto de relieve la profesionalidad y la coherencia del trabajo realizado por los integrantes de Tricicle. Si a estas circunstancias añadimos la frecuente, y a veces exitosa, presencia del grupo en televisión con series propias (*Tres estrellas*, 1987-1988; *Chooof!*, 1994...) y la menos afortunada incursión en el cine (*Palace*, 1995), nos encontramos con el grupo teatral español con mayor proyección popular<sup>6</sup>. También internacional, gracias a sus importantes y reiteradas giras por muy diversos países que han disfrutado con un lenguaje que, al igual que sucediera con el de los clásicos humoristas del cine mudo, traspasa con facilidad las fronteras.

Esta concatenación de éxitos les ha permitido contar con una capacidad de producción nada frecuente en una compañía privada. Montajes tan complejos como el de *Terrific* así lo prueban. El escenario casi vacío y neutro de sus inicios dio paso a un esfuerzo por afrontar el espacio, de manera que los espectadores no echaran de menos la palabra, innecesaria en un castillo propio de un parque de atracciones, donde se sucedían las divertidas peripecias de unos personajes cuya comicidad requería un conjunto de efectos especiales. Quedaban por entonces lejos los austeros tiempos de *Manicòmic*, pero la esencia de su humor permanecía inalterable. Así se ha mantenido hasta la actualidad, con un espectáculo tan maduro como *Sit*, donde incluso se vuelve, hasta cierto punto, a los orígenes con un bagaje enriquecido a lo largo de más dos décadas.

No estamos ante una actitud creativa inmovilista, anclada en unos principios inamovibles, sobre todo tras comprobar su eficacia de cara al público. Los integrantes de Tricicle nunca se han estancado en lo ya hecho. Al contrario, han probado su capacidad de iniciativa para abordar nuevos campos individual o colectivamente (televisión, cómic, cine, prensa, publicidad, radio...) y han diversificado una notoria actitud creativa, siendo en este sentido llamativa la trayectoria de Paco

---

<sup>5</sup> A estos espectáculos les sucederían: *Terrific* (1991), *Entretrés* (1996), *Tricicle 20* (1999) y *Sit* (2002). Todos los espectáculos han sido difundidos en soporte VHS y en DVD. El propio grupo ha publicado dos volúmenes donde recopila imágenes y testimonios de su trayectoria: *Tricicle: 10 años y un día*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1989 y *Tricicle 20: 1979-1999*, Barcelona, Tricicle, 1999.

<sup>6</sup> El número de representaciones de sus espectáculos así lo prueba. Según fuentes del propio grupo, son: *Manicòmic*, 117; *Exit*, 300; *Slastic*, 597; *Terrific*, 576; *Entretrés*, 610 y *Tricicle 20*, 318.

Mir, un destacado autor —su comedia *No es tan fácil*<sup>7</sup> es un magnífico ejemplo— y director teatral. No se trata, pues, de conformismo o escasa voluntad creativa, sino de una coherencia con unos principios bien asentados desde los tiempos de *Manicòmic*.

La clave de su humor, que ha llegado a tantos y tan diversos tipos de espectadores, reside en una sabia combinación de elementos de heterogénea procedencia, a la que cabe sumar la diversificación creativa que supone la colaboración de tres autores tan distintos como complementarios. Nunca han buscado la pureza —«Nadie nos ha podido catalogar. Somos una mezcla de todo»<sup>8</sup>—, ni siquiera cuando todavía aparecían como unos mimos o unos payasos más o menos al uso. Tampoco la perfección exquisita en un arte siempre minoritario en nuestro país. Desde el principio, los miembros de Tricicle optaron por la mezcla de técnicas (la máscara, la pantomima...) para crear *gags* y *sketches* que, por su propia naturaleza, escapaban del ya un tanto agotado mundo del clown y el mimo. Algunas, las más tradicionales y deudoras de su formación artística, como las máscaras, pronto desaparecieron de sus espectáculos. Suponían una limitación para una múltiple caracterización de tipos, un *fregolismo* cultivado con especial acierto, que debía ser resuelta mediante otras técnicas más cercanas al mundo de la televisión o el cine y, al mismo tiempo, compatibles con una teatralidad que siempre ha respetado Tricicle.

Los espectáculos de este grupo han sido un ejemplo de la tensión que debe presidir la creación teatral en la actualidad, en inevitable contacto con otros medios que la condicionan, la limitan y, al mismo tiempo, la enriquecen. Su trabajo fundamental siempre ha estado en los escenarios, pero también ha creado series televisivas que, a diferencia del locuaz humor costumbrista tan revitalizado en estas últimas temporadas, se centran en recursos como el *gag* visual, rápido, preciso y bien construido con un sentido del ritmo aprendido en los maestros del cine cómico mudo. Esta influencia, junto a otras, ha acabado trasladándose a sus espectáculos. Tras presentar un auténtico muestrario de técnicas teatrales en *Manicòmic*, no renunciaron a las mismas en términos absolutos, sino que las diluyeron en un

---

<sup>7</sup> Estrenada en Barcelona el 21 de diciembre de 1999, ha sido editada por la SGAE (Madrid, 2001) y, en formato digital, por cervantesvirtual.com.

<sup>8</sup> Declaraciones de Carles Sans a *La Verdad*, de Murcia (9-X-2004). Esta capacidad para combinar elementos heterogéneos ya fue subrayada por la crítica desde el estreno de *Manicòmic*. Josep Urdeix, en su reseña publicada en *El Correo Catalán* (17-XII-1982), afirmó: «Tricicle ha optado por lo que podía ser eficaz, por lo que podía conseguir llevarse el público al bolsillo y hacerlo con regocijo de todos. Aquí hay un poco de todo. Un poco de mimo, un poco de pantomima, un poco del relato gestual sin necesidad de palabras, un bastante de imaginación para sacarle chispa a lo más cotidiano y un mucho de relajante humor para producir risueñas sorpresas de la manera más elemental. Pero, por encima de todo, hay un saber estar en el escenario con soltura y afianzamiento».

contacto con otras de origen televisivo y cinematográfico, cada vez más presentes en sus obras hasta llegar a su, en mi opinión, mejor plasmación: *Entretrés*, considerada por el grupo como «una telecomedia» —el espectáculo incluía cinco episodios de la misma—, protagonizada por tres artistas incomprensidos que comparten un pequeño apartamento. Tal vez por esa misma razón hayan vuelto en *Sit* a una especie de reteatralización, aunque siempre en una estrecha relación con otros medios audiovisuales que no choca ni sorprende, que se resuelve con naturalidad y apenas deja ver las costuras tan molestas en otros grupos o intérpretes.

El origen de estas técnicas televisivas y cinematográficas es diverso y, probablemente, no estamos ante un caso de deliberada imitación de unos modelos seleccionados con este objetivo. Los miembros de Tricycle son espectadores, como su propio público; beben en las mismas fuentes que cualquiera de nosotros. En sus espectáculos no encontramos la referencia cinéfila o de una improbable erudición teatral, sino la recreación humorística de un archivo visual que comparten con la inmensa mayoría de su numeroso público. Nos hablan, a su manera, de experiencias comunes, propias de una memoria en donde realidad y ficción no suelen establecer límites estancos. La activamos cada vez que identificamos, con rapidez, algún detalle (un gesto, una actitud, un comportamiento...) del cual Tricycle extrae sus, a menudo, sorprendentes posibilidades cómicas. No tanto por la imitación como por una caricatura, siempre respetuosa, estilizada y creativa, donde interviene nuestra retina ya habituada a actuar como si fuera una cámara televisiva o cinematográfica. Juegan con ella y nos demuestran su viabilidad en un escenario teatral, de cuyas fronteras son conscientes desde los tiempos de *Manicòmic*. También es verdad, como sabemos, que lo bueno de cualquier frontera es su posibilidad de traspasarla.

El cine está presente en los espectáculos de Tricycle desde los tiempos de *Manicòmic*, cuando los náufragos de *L'illa* se empeñaban en ver películas del oeste o de terror en un imaginario televisor. Por entonces era una simple referencia temática, como tantas otras. Su influencia se incrementó y transformó en la medida en que el grupo, a partir de su primer éxito, fue desvinculándose del código de gestualidad de Marcel Marceau, su escuela compartida por tantos otros mimos de las últimas décadas del siglo XX. Pero como manifestara el maestro, en su última visita a España con su alter ego, Bip, «la gramática del mimo ha cambiado». También gracias a aportaciones como la de Tricycle. En ese proceso podemos encontrar referentes explícitos como Jacques Tati o el clásico cine mudo norteamericano, admirados por los miembros del grupo, siempre atentos a los maestros del *gag* y la gestualidad —también los más cercanos a su generacional formación como espectadores, Peter Sellers y Jerry Lewis, por ejemplo—, en una renuncia a la palabra que nunca ha supuesto una merma de su eficacia comunicativa.

Al mismo tiempo, en algunos detalles de la estructuración del efecto cómico también encontramos la influencia del cómic –cultivado con acierto por el polifacético Paco Mir en revistas como *TBO* (1979-1982) y *El Jueves* (1981-1999)– y, más en concreto, de los chistes sin palabras que casi siempre vemos publicados en la prensa. Y la televisión, por supuesto. Sus series, emitidas en varios países, son desiguales. Incluso, en una de las últimas, *Dinamita*, percibo un cierto agotamiento creativo, paralelo al alejamiento del origen teatral<sup>9</sup>, no compensado por la colaboración de otros guionistas. Tal vez la causa radique en un excesivo acomodamiento al medio televisivo, algo que no sucedía en las primeras: *Tres estrellas* y *Chooof!*<sup>10</sup>. En las mismas, Tricycle seguía actuando, desde el punto de vista creativo, como un grupo teatral, capaz de llevar a la pequeña pantalla un lenguaje fresco que por entonces tenía otros referentes, sobre todo en el ámbito anglosajón. Con menos vulgaridad que el rijoso protagonista de *Benny Hill* y más ritmo que *Mr. Bean*, no cultivaban un humor basado en una reconocible mediocridad del individuo como el de Rowan Atkinson ni tan corrosivo como el de los Monty Python, pero provocaron la sonrisa de millones de espectadores sin ceder un ápice en nombre de lo fácil y rancio, que tanto ha abundado en otras series humorísticas nacionales, ajenas al peculiar tratamiento narrativo que tenían las citadas.

La porosidad demostrada por Tricycle ante las manifestaciones culturales contemporáneas es compatible en su caso con el respeto por la tradición teatral, que han sabido actualizar e interiorizar como ya lo hicieran otros mimos. Han ido prescindiendo de las mallas, las caras pintadas, las narices rojas, las máscaras, la gestualidad de Marcel Marceau..., pero de manera más superficial que profunda. Lo citado, más todo lo que formó parte de su formación como mimos ejemplificada en *Manicòmic*, se ha diluido en una técnica peculiar, cuya aparente sencillez esconde un trabajo consciente en la búsqueda de la eficacia comunicativa. La alcanzan con una sorprendente seguridad y facilidad, gracias a la experiencia de un grupo que lleva años sin bajarse de los escenarios, creando en comunión con unos espectadores que tan decisivos han sido en la definitiva configuración de sus espectáculos. Este privilegio, insólito en nuestro panorama teatral, lo han aprovechado para eliminar lo obvio de sus deudas, interiorizarlas y crear un estilo peculiar.

Los integrantes de Tricycle saben que sus espectadores están sometidos a un auténtico *zapping* cultural, que en su imaginario coexisten referencias cinematográficas, televisivas, musicales..., cuya mezcla resulta a veces un tanto caótica.

---

<sup>9</sup> Esta circunstancia no ha impedido que una antología de los *gags* haya servido para crear un homónimo espectáculo teatral, estrenado en Barcelona (Teatro Victoria) en otoño del 2004.

<sup>10</sup> Entre ambas, se encuentra *La troupe de Cobi* (1990), que tuvo menor difusión y no tuvo la ocasión de ver.



Sus espectáculos parten de esta realidad, compartida por unos creadores cuyos centros de interés también se reparten en diferentes medios. En *Manicòmic* pusieron en escena su bagaje, pero en los posteriores lo utilizaron, junto con otros asimilados, para crear a partir de un espacio: un aeropuerto, un castillo de los horrores, un apartamento... O un objeto de uso cotidiano y universal: las sillas. Motivos sobre los que han volcado una indudable capacidad creativa basada en la observación —«Planteamos siempre situaciones de la vida cotidiana y mostramos personajes que no se alejen mucho de lo real»<sup>11</sup>— y, claro está, la manipulación de lo observado para provocar el efecto humorístico, allí donde no parece estar y puede deparar una mayor sorpresa.

El arte del mimo es inútil si no parte de la observación. Tricycle, junto con otros grupos coetáneos, ha roto fronteras tradicionales en dicho arte mediante una gestualidad más espontánea, que renuncia al símbolo y la dimensión poética, así como la inclusión de recursos sonoros y visuales. Música, voces *en off*, una escenografía cada vez más rica y compleja... van en esa dirección, pero siempre a partir de una atenta observación que, una vez enriquecida por el humor, comparten con el espectador. Observación de una realidad cotidiana y menuda, donde se mezcla lo vivido con lo visto, bien en directo o como espectador televisivo o cinematográfico.

Pongamos algunos ejemplos. En *Manicòmic*, uno de los *sketchs* es el titulado *Ecs*, donde una serie de tipos realiza una acción tan cotidiana como depositar una bolsa de basura en la calle. Observamos un esquema argumental tradicional en el teatro cómico: el desfile de tipos que protagonizan una misma acción. La utilización de máscaras, un vestuario bien seleccionado y una expresión corporal que subraya lo esencial permiten que, en apenas unos instantes, captemos lo peculiar de cada uno en su relación con dicho acto cotidiano. Una bolsa de basura se puede depositar con melancolía o deportivamente, con mimo o desprecio... Se convierte así en una reiterada referencia capaz de sintetizar una caricaturesca definición de cada tipo. Como tal, es rápida y propicia el ritmo de un desfile donde el contraste es continuo. Provoca de esta manera la risa del espectador, quien, al final, se olvida de lo cotidiano y vulgar del acto recreado, porque ya no lo es gracias a la perspectiva humorística.

Junto a este *sketch*, encontramos otros donde la observación de la cotidianidad supone un contraste en un marco argumental cuyo origen pertenece al ámbito de la ficción. Un ejemplo sería *L'illa*, que daría origen a la serie televisiva *Choooff!*. En ambos casos, Tricycle parte de una situación reconocible por cualquier lector de las viñetas cómicas publicadas en revistas y periódicos: la isla solitaria poblada

---

<sup>11</sup> Declaraciones de Carles Sans a *La Verdad*, de Murcia (9-X-2004).

por un náugrafo con barba, harapos y pacientemente sentado bajo una palmera. El humor, como tantas veces, proviene del contraste entre esta situación ficticia y la inserción de elementos de una cotidianidad estilizada por la mímica. Los naufragos, en tan estrecho marco, pretenden ducharse, ver la televisión, jugar al escondite..., en un empeño imposible que provoca la sonrisa del espectador.

Podrían haber acumulado otros *sketchs* en un nuevo espectáculo, con el riesgo de la reiteración. Lo evitaron al emplear estas técnicas en un marco que contaba con un esquema argumental mínimo, pero unificador. Esta circunstancia, un mero punto de partida, les aportó mayor flexibilidad para buscar un humor donde lo aprendido y mostrado en *Manicòmic* también se hace presente. En todos los espectáculos de Tricicle, por ejemplo, encontramos desfiles de tipos que comparten una misma situación. No ya como un *sketch* independiente, sino integrado en el desarrollo argumental. Y, por otra parte, el contraste entre la realidad cotidiana y la imaginación también alumbrará algunos de los momentos de más brillante creatividad del grupo. Su manipulación de objetos vulgares transformados en lo más insospechado se muestra, por ejemplo, en *Entretrés*, donde un aspirador se convierte en un avión pilotado por la mujer de la limpieza o unas tapas de inodoro se multiplican a la hora de transformarse en una galería de objetos ficticios que divierten a quienes, de otra manera, iban a pasar una aburrida tarde de domingo. En definitiva, nunca se renuncia a lo puesto en escena en *Manicòmic*, sino que se presenta evolucionado, diluido en un nuevo marco, insertado en un esquema más complejo que se acerca al mundo de la comedia, con evidentes influencias televisivas, pero sin traspasar los límites de la teatralidad.

Tricicle es un grupo de ya larga trayectoria, algo insólito en nuestro panorama teatral donde la voluntad de un individuo como Albert Boadella es capaz de aglutinar los cuarenta años de Els Joglars, pero con frecuentes cambios de actores. Algo similar sucede con Joan Lluís Bozzo y Dagoll Dagom. También es larga la trayectoria de su humor, hasta tal punto que espectáculos como *Tricicle 20* han podido volver a mostrar antiguos *sketchs* con renovado éxito. Las claves de la permanencia del grupo habría que buscarlas en una buena y profesional organización, sin voluntad de liderazgo en sus miembros, con unas cuantas reglas y unos papeles conscientemente asumidos por unos intérpretes disciplinados, dentro y fuera del teatro, aunque hayan reivindicado una anarquía creativa e instintiva que cuesta creer a la vista de la perfección alcanzada. Las claves de la permanencia de su humor cabe relacionarlas con un rechazo de la parodia o la sátira de la actualidad, incluida la política, que nunca les ha interesado. Paco, Carles y Joan buscan referencias en la realidad concreta e inmediata de una cotidianidad próxima a la nuestra, pero pocas veces se quedan en lo superficial, saben extraer lo fundamental de unos tipos o unos comportamientos con unas posibilidades cómicas que van más allá del momento fugaz en que son captados. Son reconocibles por

sus coetáneos, pero lo siguen siendo unos años después sin apenas cambiar algo sustancial. Es, pues, un humor clásico, no tanto por sus objetivos como por sus técnicas, que evitan la copia fácil y se plantean la búsqueda del contraste, de lo imprevisto, en una realidad cotidiana repleta de posibilidades cómicas al alcance de quien la observe con la creatividad demostrada por Tricicle.

También es un humor con vocación universal, que reivindica el esperanto visual de los maestros cómicos del cine mudo. Sus espectáculos son capaces de provocar la sonrisa de las personas más dispares, siempre que mantengan fresca su capacidad de sorprenderse e imaginar, incluso una cierta candidez. Apenas sabemos algo, públicamente, acerca de las opiniones de los integrantes de Tricicle, disciplinados también a la hora de permanecer en un relativo anonimato que, en este sentido, resulta adecuado para su proyección como grupo teatral. Sus intervenciones públicas son siempre medidas y cuando los individuos pasan a un primer plano, como es el caso de las colaboraciones periodísticas de alguno de ellos, dejan atrás su vinculación con Tricicle y firman con su nombre y apellidos, sin más. Consiguen así preservar la imagen de un grupo cuya coherencia, paradójicamente, les ha llevado a una popularidad y a una comercialidad que, en su caso, distan mucho de ser factores devaluadores de su calidad.

El humor de Tricicle es necesario, compatible con otros de características muy diferentes. Podemos sonreír con ellos al mismo tiempo que disfrutamos con grupos e intérpretes que cultivan la sátira, lo corrosivo, lo irónico..., incluso en sus manifestaciones más extremas. También, probablemente, más fugaces por estar en muchos casos relacionadas con fenómenos de actualidad, caducos por su propia naturaleza. Frente a ellos, los espectáculos del grupo catalán han aportado más de dos décadas de un humor teatral cuyas raíces fueron mostradas en *Manicòmic*. Raíces hundidas en lo clásico, cuya actualización con imaginación y creatividad ha permitido que en la España democrática surgiera, al menos, un exitoso y permanente ejemplo teatral alejado de la vulgaridad, la chabacanería y lo anquilosado de tantas manifestaciones humorísticas que habían poblado los escenarios españoles. Hoy se han trasladado, algo remozadas, a la televisión, algunas todavía permanecen en las carteleras bajo engañosos *títulos.com* de aparente modernidad, pero contamos con un ejemplo positivo que demuestra que el humor puede triunfar sin deslizarse por el camino de lo fácil.

Conviene recordarlo, y hasta reivindicarlo. En un teatro como el de la etapa democrática, tan acuciado por los problemas y sumido en el eterno concepto de crisis, sorprende que los pocos motivos de satisfacción queden un tanto marginados, tal vez porque rompen los esquemas de unos críticos que se regodean en el fracaso o quedan fuera de lo considerado «serio» por parte de los investigadores universitarios. Siempre he admirado el éxito, de cualquier tipo, sobre un escenario. Incluso la comercialidad, que en el caso de Tricicle sólo proviene de

un público satisfecho que, con su apoyo, ha permitido que nos encontremos ante algo tan insólito como una compañía que se autofinancia al cien por cien. Otros hablan de un teatro quimérico, imposible, fracasado, de espaldas a los espectadores... Yo prefiero el que, con sencillez que tanto cuestiona, se dirige a los mismos con los resortes de una tradición actualizada, con la seguridad aportada por unas técnicas que provocan un humor que necesitamos y merece la pena almacenar en la memoria. Tricicle nos ha ayudado en esta tarea individual y colectiva desde los tiempos de *Manicòmic*, los que coinciden con una etapa democrática donde ha sido necesario superar un humor rancio que siempre nos amenaza.



## POLÍTICAS DE LA PALABRA EN EL DEBATE POÉTICO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Laura SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

En el debate poético español de las dos últimas décadas, la poesía se ha convertido en un espacio de lucha, donde polemizan posturas ideológicas a menudo encontradas, que superan ampliamente las frecuentes crisis o rupturas generacionales a que nos tiene acostumbrado el campo intelectual peninsular. Se trata sin duda de un debate estético de mayor calado, que enlaza con las interpretaciones antagónicas que suscita nuestro crispado escenario cultural posmoderno. Un par de interrogantes pueden situar nuestra reflexión en las coordenadas de esta polémica:

1. ¿Pueden coexistir hoy dos lecturas antinómicas (una tildada de «reaccionaria» y la otra «progresista», de manera un tanto ligera) de una categoría filosófica como la de *posmodernidad*?

2. ¿Existen dos reescrituras estéticas del legado de las vanguardias históricas (más de cincuenta años después): una neovanguardia culturalista, autorreferencial y de marcado escepticismo gnoseológico (triunfante en la España de los años 70) frente a una posvanguardia realista, de reflexión ética y fe en la capacidad perlocucionaria de la palabra (recuperada a partir de los años 80)?

Las *epistemologías del fin* construyeron un modelo poético de clausura autotética del lenguaje, frente a las *epistemologías de la diferencia* y la acción política del discurso, que apuestan por una nueva utopía de compromiso social y alianza del arte con la historia. La clave radica en saber cuál de estas posturas

se impondrá en el debate estético del nuevo siglo y milenio. Si es cierto que en la morada de la posmodernidad hay lugar para diferentes habitaciones (Candel Vila), la pregunta radica en saber si la aparente irreductibilidad de las antinomias arriba planteadas no convierte esta noción en una categoría inoperante como herramienta hermenéutica.

Dos relatos van tejiendo esta compleja trama (Scarano, 2000). El *relato del fin* ha construido un escenario cultural donde dominan conceptos como fin de la historia, muerte del sujeto, imposibilidad de interpretación, clausura del lenguaje, autorreferencia *ad infinitum*, poéticas basadas en la ruptura y la transgresión lingüística, inoperancia social, reificación del margen para el arte, reclusión del artista en los suburbios de la historia frente al monopolio del mercado y los *mass media* y la hegemonía globalizadora del pensamiento único... El *relato del reconocimiento* opone otras nociones antagónicas: políticas de la diferencia (racial, genérica, social), énfasis en la microhistoria y la privacidad, apuesta por el realismo como modo discursivo frente a la hegemonía del significante y sus rupturas, nueva conceptualización de la categoría de ficción como artificio necesario y verosímil, fe en la capacidad comunicativa del lenguaje, creencia en la literatura como intervención social, recuperación de los contextos y del espacio de la sentimentalidad e intimidad, reivindicación de las «morales de la escritura» (Todorov) y «ética del oficio» (García Montero), concepción del arte como contra-poder real y resistencia civil<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Resulta oportuno aquí evocar las afirmaciones de uno de los teóricos más provocativos de la posmodernidad, Andreas Huyssen, quien en su agudo análisis de los derroteros culturales –cada vez más alejados de los supuestos postestructuralistas que la teoría francesa sancionara en los años 70 como dominantes– plantea esta reivindicación del hombre histórico como el verdadero «dilema del arte posmoderno». Se pregunta si aquella negación del autor y muerte del sujeto, bajo el disfraz de ser una crítica a la noción romántica e idealista de la autoría y la subjetividad, «¿no está ligada por oposición a la propia ideología que invariablemente glorifica al artista como genio?», «¿acaso la misma modernización capitalista no ha fragmentado y disuelto la subjetividad y autoría burguesa practicando ataques sobre estas nociones un tanto quijotescas?» ([1984] 1988: 231). ¿No es acaso el postestructuralismo, «allá donde simplemente niega el sujeto en general, quien lanza por la borda la posibilidad de desafiar la ideología del sujeto (como macho, blanco y de clase media) a base de desarrollar nociones alternativas y distintas de subjetividad?» (232). Para él, «rechazar la validez de la pregunta ¿quién escribe? o ¿quién habla? deja de ser una postura radical en 1984 (año en que escribe este artículo). Sencillamente reproduce a nivel de estética y teoría lo que el capitalismo como sistema de relaciones de intercambio produce a propósito en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en el mismo proceso de su construcción» (232). Su propuesta se orienta a enfrentar «este dilema», oponiéndose «a la letanía modernista de la muerte del sujeto, trabajando en busca de nuevas teorías y prácticas referidas a sujetos que hablan, que escriben y que actúan». Reivindicar el sujeto es reponerlo como «cuestión histórica»: «el discurso de la subjetividad ha perdido las amarras del individualismo burgués. Ciertamente no es accidental que las cuestiones de la subjetividad y autoría hayan resurgido como revancha en el texto postmoderno. Después de todo si que importa quién habla o escribe» (232).

Ambos modelos construyen su propia genealogía estética basada en las «dos caras bifrontes de la modernidad», como bien lo ha expuesto en sus artículos Joan Oleza:

1. El relato de la modernidad como reivindicación de la autonomía del arte y del genio artístico, la poética de la palabra como pura transgresión del habla y toda norma social, que enlaza con la ideología del romanticismo prometeico, de alienación y conciencia auto-dividida (Kirkpatrick), de la visión del modernismo como gesto demiúrgico y supervisión estética (Darío), del programa trascendentalista de la poesía (Jiménez) y la concepción del arte como discurso antirrepresentacional en la línea de la «teoría del aura» adorniana, que cristalizarán las vanguardias «deshumanizadas» de los años 20.

2. El relato de la modernidad desde sus fuentes ilustradas en el pensamiento revolucionario francés del siglo XVIII, el romanticismo de la «experiencia» (teorizado por Robert Langbaum), la experimentación realista-naturalista, la especulación temporal y la disidencia modernista de Antonio Machado, el frustrado programa de las vanguardias políticas de los años 30 en su intento por revincular arte y vida, las teorías del compromiso sartreano y del realismo socialista y la poesía civil y testimonial de los años 40 y 50 en España.

Pero quisiera enfocar aquí la discusión en torno a dos categorías que considero nucleares para comprender la efectiva novedad de los planteos estéticos al filo del milenio, herederos sin duda de las antinomias epistemológicas arriba planteadas, y manifiestos en las innumerables polémicas poéticas que tuvieron lugar en la península a partir de los años 80. Dichas categorías –*sujeto* y *sentido*– habían sido proscritas por diversos enfoques estructuralistas y postestructuralistas y cierta moda neovanguardista que llegó a su clímax en los años 70. Sin embargo, desde los 80 comenzaron el camino de regreso al centro de la escena no sólo poética sino teórico-literaria, epistemológica y cultural.

Estas dos nociones han sido reconceptualizadas: no son inmutables ni unidireccionales; son conceptos dinámicos que, lejos de imponer una lógica única y sin fisuras, migran en los discursos culturales de manera móvil y flexible. Aparecen hoy como las responsables de operaciones interpretativas que abren el debate en lugar de aplanarlo; redistribuyen relaciones identitarias (de género, raza, edad, lengua, territorio); abren espacios de interlocución; apuestan por articular representaciones compartidas. *Sujeto* y *sentido* son categorías-proceso, que emergen en ese ir y venir de la lectura, produciendo matrices de reconocimiento, espacios de consenso. *Sujeto* y *sentido* no son sólo formas del discurso sino figuras que conspiran conjuntamente para transformar la literatura en *habla social*, más allá



de los idiolectos marginales de un lenguaje exquisito y siempre en pie de rebelión con el «lenguaje de la tribu», que un siglo de fe modernista entronizó como único rostro de la modernidad. Proponer la poesía como lenguaje del reencuentro social y no del apartamiento iluminado sería –bien mirado– reponer aquel frustrado programa de las vanguardias históricas que, al dinamitar la *ratio* que tiraniza la lengua, buscaban recuperar el perdido vínculo del arte con la realidad.

Pues admitamos que aquella aspiración vanguardista de fusión de arte y vida quedó congelada muchas veces en un gesto glamoroso de apartamiento a través de una lengua que reivindicó el desvío, la diferencia, la singularidad, el extrañamiento, pero perdió progresivamente el vínculo con sus lectores. Significar en contra de la norma, escribir a contrapelo del idioma común, transgredir los consensos lingüísticos mínimos terminó muchas veces obturando el proceso de intersección social. La tendencia dominante de aquella «tradición de la ruptura», como la llama Octavio Paz –enlazando simbolismo, modernismo, decadentismo hasta llegar al estadio climático de las vanguardias históricas–, fue sin lugar a dudas la de predicar la intransitividad del arte y negar la mimesis como fotografía falsa y reductora, pero en ese gesto se llegó a condenar la obra de arte a un «empobrecimiento de la experiencia de lo real» (como bien lo lamentó el mismo Benjamin). La hegemonía de los procedimientos, la preservación del «aura del arte» por medio del extrañamiento (Adorno) y la renuncia a la interpretación del sentido, como clave de la revolución vanguardista (Bürger), trajo aparejado muchas veces el divorcio inmediato de lo humano y la dificultad de recepción. Este modelo presentó una ambivalencia irresoluble entre intención revolucionaria y apuesta por el sinsentido y el desvío, perdiendo la relación con el receptor. Uno de los más duros cargos contra la vanguardia que innumerables críticos le han hecho es que acabó neutralizada por el mercado, como pieza de museo, reafirmando orgullosamente su origen minoritario y elitista, sin resolver la paradoja entre la utopía de un nuevo orden social y el desencuentro con el público.

Sólo parece comenzar a remontarse esta brecha abierta en el corazón de las poéticas de la modernidad, con los nuevos planteos que desde los 80 recuperan varios grupos de poetas, críticos, novelistas españoles, entroncando con la tradición subterránea del realismo contemporáneo, un «realismo posmoderno» en palabras de Joan Oleza, que resignifica las acalladas consignas también modernas del rostro más vituperado e ignorado de esa misma modernidad: la tradición del romanticismo socializante, del realismo galdosiano, de la poesía civil y comprometida de la vanguardia política y militante de los años 30, de la poesía social y experiencial de la postguerra. Se trata de un cauce ideológico y una formalización discursiva en permanente riesgo de extinción durante el siglo XX que, a partir de los años 80, la literatura española trata de articular con nuevos ojos, insuflándole nueva vida (desde las inaugurales formaciones del «sensismo» y «la otra

sentimentalidad» a la expansión de la dominante «poesía de la experiencia» y otras vías alternativas como las del «realismo sucio», el hiperrealismo crítico, los intentos neosociales y hasta el lirismo meditativo y elegíaco que permea gran parte de las poéticas actuales). Vuelve a tener sentido hoy preguntarse por el alcance social de la escritura y su utilidad simbólica; vuelven los poetas y narradores a interrogarse por el lazo insustituible del lenguaje con la historia, por la alianza de las palabras con las cosas, por la efectiva relación del arte con el mundo material que vivimos cotidianamente.

Un sentido políticamente social supone en estas poéticas finiseculares recuperar un lugar y una función en la trama histórica: interpelar a los hombres como sujetos, producir sentidos compartidos, recuperar el lenguaje como contrato civil, como patrimonio colectivo tangible, desde su materialidad, en fin refundar la poesía y la escritura como habla social. Este *sujeto* y este *sentido* reconfigurados construyen precisamente un lugar de identidad disponible para todos. La legítima resistencia contra los conceptos uniformadores que barren las evidentes diferencias y heterogeneidad social no parece justificar el borramiento de nociones tan decisivas como las de *sujeto* y *sentido*.

Tras el telón de fondo de la universalidad, la homogeneidad y la esencial unidad racional quedaron proscritos durante buena parte de la llamada modernidad la marca social, las huellas históricas, las identidades corporales, las flexiones lingüísticas y geoculturales, en fin el autor y lector como seres más allá del papel. El vértigo del discurso y la naturaleza verbal de lo real pareció condenarnos a uno de los más fabulosos mitos que el siglo XX pareció imponernos hasta anularnos: «nada es real, todo es verbal (o virtual)». Verbal, virtual, inmaterial, atemporal, intangible, ubicuo, sin rostro ni cuerpo, sin nombre propio ni género ni edad ni color. Somos dichos; nunca decimos. No hay sujeto porque el autor es una ficción, el lector una variable de la escritura, la realidad un espejismo de los signos. Sólo hay productividad semiótica, proliferación de significantes, tras la fuerza auto-engendrante de la ideología: libertad para hacer y deshacer, pero ¿libertad de quién y para quién? ¿Qué significa esta libertad sin sujeto asumido que la ejerza? ¿No será quizás el lado oculto del juego de una ideología que para perpetuarse necesita precisamente de esta anomia y fragmentación de vínculos, de este escenario vacío?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Quizás tensar la cuerda de las –hasta hoy legítimas e irreprochables– «políticas de la diferencia» no sea más que hacerle más fácil la tarea al discurso único que aplaca el conflicto con una reivindicación ficticia, un reparto de cuotas que no hace más que perpetuar –neutralizando pero a la vez visibilizando– la discriminación que les dio origen. En esta dirección son oportunas las reflexiones que Joan Oleza hace en un reciente artículo, «Multiculturalismo y globalización: Pensando históricamente el presente desde la literatura» (*Prosopopeya*, 2004, en prensa): «En la medida que la ética de la diferencia supone una renuncia a todo principio de universalidad, o una exaltación acrítica de

Quizás en este despertar del nuevo milenio haya sonado la hora de reponer la poderosa figura del hombre como responsable de su discurso, una vez extremados los caminos sin salida del simulacro *ad infinitum* y la virtualidad digital de esa «máquina de la visión» –según Virilio– en que se nos ha convertido el mundo. Quizás aquel programa incumplido de las vanguardias haya llegado a su «madurez histórica» (en palabras de Oleza) recién ahora y podamos plantear sin rubor una función verdaderamente social para el arte y creer en una efectiva conexión entre la literatura y la realidad.

Otra vez Andreas Huyssen acierta a distinguir con lucidez la trama compleja de estas dos flexiones antagónicas del posmodernismo, que al inicio trazamos: una que enlaza con el gesto modernista desde un eclecticismo acrítico (vinculado al postestructuralismo francés y norteamericano) que proscribe la historia, la representación, la comunicación; y otra que desarrolla un potencial crítico, reivindica el sujeto y la interpretación, y que Huyssen denomina –con notable acierto– como un «posmodernismo de resistencia». Esta postura cuestiona frontalmente la idea de modernidad cristalizada por la escuela de Frankfurt y admite que urge una revisión, ya que esa noción se ha vuelto «la manzana de la discordia». Analiza en sus textos el enfrentamiento entre la «razón ilustrada» de Habermas y la *jouissance* francesa o la «textualidad infinita» apropiada en USA, como plataformas antagónicas desde donde pensar la posmodernidad que, más que un «estilo», es «una condición histórica» y, por lo tanto, susceptible de nuevas e incesantes reconceptualizaciones.

Frente a la flexión dominante en los 70, para este teórico el arte se va a empezar a «desembarazar del dogma modernista de que toda cultura de masas constituye un *kitsch* monolítico, psicológicamente regresivo y alienante. Las expectativas de combinación experimental y la mezcla entre la cultura de masas y el modernismo parecieron prometedoras» (Huissen; en Picó, 1988: 213). Se trataría de una nueva tendencia caracterizada por un «potencial crítico» sobre el cual va a residir –profetiza– «el dilema del arte en una edad postmoderna». El desafío que plantea debe partir de un nuevo «tipo de trabajo intelectual distinto al del intelectual modernista quien tradicionalmente habló con la confianza de estar situado en la primera fila de su tiempo y de ser capaz de hablar por otros. La noción de Foucault relativa al intelectual local y específico en oposición al intelectual “universal” de la modernidad puede proporcionar una salida al dilema de quedar

---

la propia naturaleza, deviene fácilmente en coartada de la endogamia, del nacionalismo excluyente, del fundamentalismo religioso...», y nos alerta de sus peligros, más allá de su saludable «momento emancipatorio»: «Desde una clave multicultural [exclusivamente] no es posible fundar un sentido ampliamente compartido. No se puede explicar el mundo únicamente en clave feminista..., en clave gay, o en clave serbia, o en clave de negritud».

encerrados en nuestra propia cultura y tradiciones a la vez que reconocemos sus limitaciones». La cultura que nazca de estas premisas ha de ser «un *posmodernismo de resistencia*, de resistencia incluso a ese postmodernismo fácil al estilo del “*anything goes*” (cualquier cosa funciona)» (Huyssen; en Picó, 1988: 241).

En el contexto estético peninsular y en muchos latinoamericanos, advertimos que lenta y trabajosamente, la literatura actual hurga en ese hueco fenomenal que nos han dejado: el hueco del sentido perdido o estallado, el de la muerte del autor, del fin de la historia y la derrota de las ideologías. El arrollador avance de tipos discursivos híbridos y mixtos como la crónica, la no ficción, el auge del ensayo, la necesidad de contar historias como pulsión antropológica, el relato de vida y su productividad para la ciencia y aún para la moda massmediática de los *talk o reality shows*, la flexión autobiográfica devorando todos los géneros, un realismo *aggiornado* que aprovecha la experimentación formal y una posvanguardia que apuesta por construir consensos –superado su afán meramente iconoclasta–, son algunos de los síntomas de esta mutación ideológica y discursiva.

La poesía española de las últimas dos décadas ha sido fiel reflejo de esta lucha. La lucha por recuperar un lenguaje que nos comunique más allá de los *ghettos* privados de nuestras sesiones frente a ordenadores y computadoras; la lucha por consolidar vínculos que oponer a una globalización que bajo la ficción homogeneizadora del mercado único, avanza letalmente con una fragmentación disgregadora. La lucha por una literatura que nos reconcilie con nuestras identidades sucesivas (la del lugar donde vivimos, la de las lenguas que hablamos, del sexo que practicamos, de la edad que atravesamos, los gustos que reivindicamos, el arte que disfrutamos y no sólo las marcas comerciales que consumimos). Es cierto que no somos un sujeto único, cartesiano y racional pero también es cierto que vivimos cotidianamente la experiencia de ser sujetos por lo que hacemos, lo que leemos, los hijos, amigos y familia que tenemos, los lugares donde trabajamos. Todos ellos son espacios de articulación individual y comunitaria, pública y privada. Y la poesía y la literatura actual se han lanzado a reinterpretar estos lugares desde un lenguaje que pasó ya por la prueba de la fractura y la rebelión, que se renovó en el exilio y la subversión de las normas y que busca hoy reencontrar su frustrada vocación comunicativa, su ambivalente capacidad referencial, su nunca perdida apuesta por significar, por recuperar su naturaleza originaria de herramienta material de un ineludible intercambio social.

Cuando Charles Taylor, en su monumental estudio filosófico sobre el sujeto, habla de las *fuentes del yo*, postula su necesaria reposición en los discursos y traza un clima de época donde, como bien señalara Julio Ortega, «la muerte de la muerte del autor» es una noticia que se propaga y consolida. Volver al sujeto no significa creer otra vez en la falacia genética y positivista de su autoridad omnipotente sobre los significados de la escritura ni en la ingenua reversibilidad de texto

y vida, sino que apuesta a construir un circuito de ida y vuelta, una inscripción del hombre como nombre, cuerpo, historia, experiencia, en el orden del discurso. Este «retorno del sujeto» (más pasional que racional) reemplaza la concepción del hombre cristalizada en los antiguos mitos de clase, pueblo, partido, nación, sin declarar a éstos inexistentes, sino abordándolos desde sus historias particulares de inserción, desde sus usos y funcionamientos. Las decisivas categorías de *heteroglosia* y *polifonía*, formuladas por Bajtín hace décadas, vienen a ocupar hoy el lugar de los antiguos mitos del monopolio del yo, junto con realineamientos de paradigmas, mezcla de estilos, irreverencia ante los cánones establecidos, explosiones retóricas, etc<sup>3</sup>.

El afán de *contar historias* penetra todos los géneros como gesto semiótico, pero contamina hoy especialmente la poesía última de una intencionalidad pseudo-antropológica, emulando el llamado «*relato de vida*» (Arfuch). No se trata de la escritura de un previo exterior a su narración; por el contrario, se modela y da forma discursiva a un torbellino de experiencias y sensaciones vividas, que sólo se comprenden desde el orden que impone la escritura. Estas fábulas poéticas no aspiran a una representatividad absoluta, sino fragmentaria; no proponen una totalidad sino que admiten la incompletud; sugieren sentidos que siempre exceden su contexto y las identidades de esos personajes se construyen en la misma trama de sus relatos. Pero dibujan con convicción siluetas reconocibles de nuestro imaginario urbano, que nos interpelan proponiéndonos inequívocas posiciones de sujeto y trazados de sentido posibles para que entremos en el juego más potente de la literatura: el «*como si*» de simularnos otros y nosotros, vivir otras vidas, actuarnos en los perfiles de papel de esos seres, sentimientos, reflexiones que potencia la escritura. La poesía de estas últimas décadas ha logrado encapsular en el relato de peripecias y emociones lo que la sociedad entiende por «vidas corrientes», el ser común, el individuo gris, ni célebre ni marginal, atrapado en su fotografía doméstica, capturado en sus hábitos y relaciones con los objetos, personas, lugares: es el «*momento plebeyo*» del que habló Gramsci, como un espacio susceptible de ser compartido, donde sujeto y sentido conspiran de modos imprevisibles pero contundentes para suscitar efectos, afectos, relaciones, que trascienden el cerco del lenguaje.

---

<sup>3</sup> Estas reflexiones generales son retomadas y puestas a funcionar en la lectura crítica de una de las obras más provocativas, a mi juicio, de estas últimas décadas en España, la poesía de Luis García Montero. Para un análisis del funcionamiento de estas categorías –sujeto y sentido– remito a los tres capítulos de mi libro *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero* (2004), en cuanto a «los ritos de la intimidad», «las microhistorias de la vida cotidiana» y «la escenificación ficcional del yo».

Apaciguados hoy muchos de los fervores estructuralistas, vemos que afortunadamente ya no es posible eliminar de la mesa de discusiones en torno al género la idea de valor y acción, efecto y creencia, sujeto y sentido, cuerpo e historia. El estudio de la literatura como acto más que como mero discurso abre una nueva agenda de problemas apasionantes que restituyen la capacidad de interpelación social del arte. La integración de la enunciación y la situación contextual, los universos de discurso implicados en el texto, las huellas de raza, edad, región, género, historia son dotados de legítimas significaciones. Los efectos implicados en la lectura y recepción, la comprensión de los procesos de eficacia simbólica, manipulación y conflicto constituyen categorías que abren la discusión sobre la literatura y el arte como fuerza social y potente configurador de identidades culturales, en lugar de aplanar el debate únicamente a sus superficies retóricas.

Como lectores de poesía, contemplamos hoy que se ha vuelto un obstáculo el conocido dogma de la «obra abierta» (hipostasiado hasta el delirio) y su deriva incesante en una semiosis eternamente inacabada. Recuperar el espacio para una interpretación libre de sujeciones dogmáticas, como quiso el postestructuralismo de los años 70 y 80, no significa rendirnos a la idea del perpetuo descontrol y la fuga irresistible de los signos que impiden cualquier significación culturalmente consensuada. Expulsar al sujeto, disolver el referente, renunciar a cualquier vínculo con las cosas, bajo la excusa de que la literatura sólo es un trabajo con los signos verbales, no parece admisible ya, porque esos signos son usados por usuarios, transportan sentidos en la historia de una cultura, son motivos de lucha, confrontación o acuerdo, como bien lo anticipara Bajtín hace décadas. Excluir estas categorías del arte nos condena a aceptar una falacia hoy día insostenible: por un lado está el lenguaje y por el otro las cosas, por un camino va el arte y por otro irremediablemente paralelo discurre lo real, como dos orbes fatalmente incomunicados.

Cuando pensamos qué nos entrega la poesía actual, invariablemente coincidimos: *palabras*. Pero palabras que nos remiten a cosas, objetos, personas, cuerpos, historias... Lugares y tiempos; colores y edades; etnias y dialectos; sexos y nombres... Otra vez: actos, pasiones, afectos, efectos. Imágenes y sonidos, pero también sentidos y experiencias. Mientras cierta tradición crítica sacralizó el género lírico, despojándolo de su carácter artificial e histórico (de su naturaleza de «texto de cultura»), nuevas aproximaciones teóricas nos incitan a obedecer la verdad que nos dicta el más común y universal de los sentidos: la poesía es ante todo *cuestión de palabras* y las palabras son *patrimonio de los hombres*. El autor, el lector, restauran la primacía de la presencia del hombre en su lenguaje, de su necesaria subjetividad articulada (no tiranizada) por las palabras que pronuncia. Esta certidumbre difusa de sus huellas en el discurso como habla social, en la elección de las palabras como gesto ideológico, se fortalece en un horizonte cul-

tural de pérdida de certezas y debilitamiento de los lazos comunitarios. No es el azar de los signos en perpetuo devenir el que rige estos poemas, sino un orden narrativo y una orientación ética e ideológica que proyecta una experiencia donde podemos situarnos, sin traicionar nuestra individualidad.

Aquí reside el mayor desafío de las propuestas poéticas actuales, que justifica el debate y enaltece las vitales polémicas peninsulares: ¿qué nos hace la poesía?, ¿qué hacemos con ella?, ¿qué sucede en el mundo a partir del poema?, ¿qué sucede en el poema al escribir el mundo? Trazar algunos de los rostros posibles de nuestra mutable identidad en un discurso que se ofrece como receptáculo para articularnos, supone postular una dimensión verdaderamente política de la escritura, sin ignorar sus catálogos ficcionales, pero reponiendo la figura del hombre histórico como indiscutible protagonista de la poesía<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Un análisis más detenido y fino de estas cuestiones se encuentra en el capítulo 3 de mi libro *Luis García Montero, la escritura como interpelación* (2004), donde paso revista no sólo a las polémicas poéticas a partir de los 80, sino a una constelación de rótulos, juegos de poder y estrategias de imposición de grupos. Asimismo, cabe agregar que una síntesis de las líneas generales de este trabajo fue leída en el VII Congreso Argentino de Hispanistas en mayo de 2004 en la ciudad de Tucumán (Argentina).

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1980.
- *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCU, 2002.
- BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- *Fragmentos sobre el otro (Yo también soy)*, México, Taurus, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Madrid, Taurus, 1987.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRECHT, Bertold, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CANDEL VILA, María Consuelo, *El realismo dialéctico en las poéticas de L. Rosales, Á. González y L. García Montero*, Tesis Doctoral dirigida por Joan Oleza, Universidad de Valencia, 2001.
- CASTORIADIS, Cornelius, *El imaginario social*, Montevideo, Altamira, 1993.
- EAGLETON, Terry, *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1997.
- *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- ELIAS, Norbert, *Sociología fundamental*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación, 1993.
- *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- HUYSEN, Andreas, «En busca de la tradición, vanguardia y posmodernismo en los años 70», en J. Picó (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 141-164.
- «Cartografía del postmodernismo», *ibidem*, pp. 189-248.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia*, ed. de Julián Jiménez Hefferman, Granada, Comares, 1996.
- MUÑOZ, Luis (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación, 1994.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*, 3 (1993), pp. 113-126.
- «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto*, 1 (1994), pp. 79-104.
  - «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, 589-590 (1996), pp. 39-42.
  - «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo», en José Romera Castillo, Francisco



Gutiérrez Carabajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 81-95.

- «Multiculturalismo y globalización. Pensando históricamente el presente desde la literatura», *Prosopopeya* (en prensa; material facilitado por el autor).

ORTEGA, Julio, «Identidad y posmodernidad en América Latina», *Estudios*, 3.6 (1995), pp. 9-22.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001.

SCARANO, Laura, «La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)», *Celehis*, 9.12 (2000), pp. 257-281.

- «*Las palabras preguntan por su casa*». *La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor, 2004.
- *Luis García Montero, la escritura como interpelación*, Granada, Atrio, 2004.

TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 1996.

TODOROV, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

VIRILIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

## COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Luis BAGUÉ QUÍLEZ. Becario de investigación en la Universidad de Alicante, donde ultima su tesis de doctorado sobre la poesía española de los años ochenta. Es autor del ensayo *La poesía de Víctor Botas* (2004). Además, ha participado en *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet* (2001), ha editado *Mundos de la madrugada (Poesía 1927-1991)* (2003), antología del poeta argentino Ricardo E. Molinari, y ha publicado trabajos sobre poesía contemporánea en revistas como *Clarín*, *Hesperia* o *Diablotexto*. También es autor del libro de poesía *Telón de sombras* (2002).

José María FERRI COLL. Doctor en Filología Hispánica. Premio Extraordinario de Licenciatura y de Doctorado. Fue becario de investigación en el programa de Formación del Personal Investigador de la Generalitat Valenciana, becario del Patronato Ángel García Rogel y del Ministerio de Asuntos Exteriores en el programa Intercampus. Es profesor de Literatura Española en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante, y profesor de Lengua, Cultura y Literatura Españolas para Extranjeros en Relaciones Internacionales de la Universidad de Alicante. Ha sido ponente en varios Cursos de Formación de Profesores de Español como Lengua Extranjera. Autor de diversos artículos sobre la enseñanza del español, así como de diferentes trabajos sobre la lírica española del Siglo de Oro, entre los que destacan las monografías *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro* (1995) y *La poesía de la Academia de los Nocturnos* (2001). A la literatura del siglo xx ha dedicado algunos artículos referentes al teatro de Mihura y a la presencia de los temas clásicos de la poesía contemporánea. En la actualidad tiene en prensa un libro sobre la expresión de la melancolía en el Siglo de Oro y acaba de aparecer un artículo suyo sobre el temperamento de don Quijote en el volumen colectivo *Cervantes y su mundo II* (Reichenberger. 2005).

Juan GÓMEZ CAPUZ. Doctor en Filología Hispánica por la Universitat de València, con Premio Extraordinario. Ha sido Profesor Asociado en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València (1996 y 1998) y, entre 1999 y 2002, en el de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante. Desde 1998 ejerce como profesor de Lengua Castellana y Literatura en institutos de educación secundaria. Su investigación se ha centrado en el estudio de los préstamos y el léxico coloquial dentro del grupo de investigación Val.Es.Co. (Valencia Español Coloquial), dirigido por el profesor Antonio Briz. Es autor de diversos libros de investigación: *El préstamo lingüístico (conceptos, problemas y métodos)*, 1998; *Los préstamos del español: lengua y sociedad*, 2004; y *La inmigración léxica* (Arco/Libros, en prensa). Además, ha colaborado en diversos libros colectivos, como los dirigidos por A. Briz (*¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, 2000) y Félix Rodríguez (*El lenguaje de los jóvenes*, 2002). Es autor de diversos artículos en revistas de su especialidad (*Lingüística Española Actual*, *Oralia*, etc.), sobre neologismos formales y neologismos externos al sistema, el lenguaje de los soldados, y los mecanismos del lenguaje humorístico.

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO. Catedrático de Enseñanza Media en excedencia, es en la actualidad Profesor de Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Decano de la Facultad de Filología de esta Universidad. Cuenta con una amplia experiencia docente e investigadora, reconocida por las Comisiones Evaluadoras del Ministerio de Educación y Ciencia, que se centra especialmente en la Literatura de los Siglos de Oro y de la época moderna y contemporánea, así como en las relaciones entre literatura y cine. Es autor de numerosas publicaciones, y editor de diferentes volúmenes colectivos y actas de congresos científicos. Algunas de sus obras son *La copla flamenca y la lírica popular*; *Literatura y cine*; *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*; *Movimientos y épocas literarios*; etc. Ha editado, entre otras obras, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*; *San Manuel Bueno, mártir*; *Cinelandia*; *El Separatist*; *El chalet de las rosas*; etc. Ha recibido los Premios de Ensayo «González Climent», el Accésit «Francisco Giner de los Ríos» y el I Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco. Es vicepresidente de la Revista *Signa*, pertenece al Consejo de Dirección de *Serta* y *Revista Iberorrománica*, y a los de Redacción de varias revistas nacionales e internacionales. Es vicepresidente de la Asociación Española de Semiótica y Académico Correspondiente por Madrid de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Joaquín JUAN PENALVA. Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, donde ha sido becario de investigación. Actualmente es profesor de latín en enseñanza secundaria. Ha editado la obra del poeta cubano Virgilio Piñera: *La vida entera (antología poética)*, Madrid, Huerga & Fierro, 2005. Ha colaborado en los volúmenes colectivos *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet* (Barcelona, Península, 2001), *Oceanografía de Xènius* (Barcelona, Reichenberger, en prensa) y *Vida, pensamiento y aventura de César González Ruano: ensayos críticos en torno a su obra* (Gijón, Llibros del Pexe, en prensa). Ha redactado las entradas correspondientes a Francisco Giner de los Ríos y José María Gabriel y Galán para el *Diccionario de críticos literarios del siglo XIX* coordinado por el profesor Frank Baasner (Maguncia, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, en prensa) y ha publicado trabajos sobre *El Gallo Crisis* y la obra de Gabriel Miró, Wenceslao Fernández Flórez, Alonso Zamora Vicente, Dulce María Loynaz, José María Pemán, Juan y Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Felicidad Blanc.

Mar LANGA PIZARRO. Doctora en Filología Hispánica. Profesora de Lengua y Literatura Española. Miembro de la Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Su tesis doctoral, *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya* (2001), ha sido editada en formato digital; y parte de sus artículos han sido recogidos por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Es autora de los libros *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)* (2000 y 2002) y *Literatura española: de la transición al nuevo milenio* (en colaboración con Ángel L. Prieto de Paula, en prensa). Prepara un libro sobre la interinfluencia de la historia y la literatura paraguayas.

Antonio MÉNDEZ RUBIO. Es poeta y ensayista, profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y vinculado en esta ciudad al Foro Social de las Artes. Ha publicado hasta la fecha los poemarios *El fin del mundo* (Madrid, Hiperión, 1995), *Un lugar que no existe* (Barcelona, Icaria, 1998), *Trasluz* (Madrid, Calambur, 2002) y *Por más señas* (Barcelona, DVD, 2005). Sus trabajos sobre crítica de la cultura incluyen *Encrucijadas* (Madrid, Cátedra, 1997), *La apuesta invisible* (Barcelona, Montesinos, 2003) y *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (Valencia, Universitat de València, 2004). Sobre poética y sociedad es autor de *Poesía y utopía* (Valencia, Episteme, 1999), *Poesía sin mundo* (Mérida, Editora Regional de

Extremadura, 2004) y el libro de entrevistas *Poesía 68* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2004).

Mariano DE PACO. Catedrático de Literatura Española del siglo XX de la Universidad de Murcia. Licenciado en Filosofía y en Filología Hispánica, y doctor en Filología Románica. Ha obtenido los Premios Nacional Fin de Carrera y Extraordinarios de Licenciatura y Doctorado, y está en posesión de la Cruz de Alfonso X el Sabio. Dedicado principalmente a estudios teatrales, ha ejercido esa crítica en diferentes medios y ha sido profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. Es miembro de los Consejos Editoriales de *Monteagudo*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *Estreno*, *España Contemporánea* y *Siglo XXI*, y coordinador de la Antología Teatral Española y de los Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y ediciones de Vicente Medina, Benavente, Azorín, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, García Lorca, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Fernando Martín Iniesta, Eduardo Galán y Ernesto Caballero. Ha preparado la edición crítica de la *Obra completa* de Buero Vallejo (con Luis Iglesias Feijoo) y de sus *Obras selectas* (con Virtudes Serrano). Entre sus estudios y ediciones se encuentran *El teatro de Miguel Hernández* (Premio Ramón Sijé, con F. J. Díez de Revenga); *Estudios sobre Buero Vallejo*; *Buero Vallejo, cuarenta años de teatro*; *Historia de la literatura murciana*; *Alfonso Sastre*; *De re bueriana*; *Antonio Buero Vallejo: la realidad iluminada* (texto dirigido por Miguel Narros en el homenaje al autor); *Buero Vallejo, dramaturgo universal*, y *Jacinto Benavente en el teatro español*.

Ángel L. PRIETO DE PAULA. Licenciado en Filología Románica (Universidad de Salamanca), Doctor en Filología Hispánica (Universidad de Alicante), Catedrático de Bachillerato (excedente) de Lengua y Literatura, Titular de Literatura Española (Universidad de Alicante). Ha impartido cursos y conferencias en diversas universidades españolas y extranjeras, dictado ponencias en congresos nacionales e internacionales, prologado obras de otros autores, participado en coautoría en varios libros colectivos, y publicado en torno al centenar de artículos en revistas de la especialidad. Ha sido crítico de poesía en el diario *ABC*, y actualmente lo es en *El País* (suplemento *Babelia*). Ha publicado libros de poesía y ensayo, así como *De la naturaleza* (fragmentos), traducción en verso de la obra de Lucrecio *De rerum natura* (1992). Es autor de diversas antologías y ediciones de clásicos y contem-

poráneos: Garcilaso de la Vega (1989); Tomás de Iriarte (1992); José de Espronceda (1999); Antonio Gamoneda (2002); José Luis Hidalgo (2003); Antonio Martínez Sarrión (2003); Claudio Rodríguez (2005); y *Poesía del Renacimiento* (1989). Sobre lírica del siglo XX ha publicado varios libros: *La llama y la ceniza. Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez* (1989, 1993); *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX* (1991); *Claudio Rodríguez: visión y contemplación* (1996); *Musa del 68* (1996); y *De manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea* (2004). Además, ha preparado antologías sobre poesía de la postguerra, como *1939-1975: Antología de poesía española* (1993) y *Poetas españoles de los cincuenta* (1995, 2002).

Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ. Catedrático de Historia del Teatro Español en la Universidad de Alicante. Especialista en los siglos XVIII y XX. Ha publicado los siguientes libros: *García de la Huerta* (1987); *Románticos y provincianos* (1990); *La literatura en Alicante: de la Restauración al 98* (1991), *Carlos Arniches* (1992); *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte* (1995); *Lo sainetesco en el cine español* (1997); *El teatro en el cine español* (1999); *La ciudad provinciana: Literatura y cine en torno a Calle Mayor* (1999); *Cómicos ante el espejo* (2001); *Dramaturgos en el cine español* (2003), y *La memoria del humor* (2005). Ha preparado ediciones críticas de Carlos Arniches, Vicente García de la Huerta, Fernando Fernán Gómez, Miguel Mihura, Gustavo Adolfo Bécquer, Rafael Altamira, Leandro Fernández de Moratín, Rafael Azcona... Ha publicado más de un centenar de trabajos en revistas especializadas y actas de congresos y seminarios. Ha coordinado diversos volúmenes colectivos.

Laura SCARANO. Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y Master of Arts (The Ohio State University). Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina). Directora del grupo de investigación «Semiótica del discurso» y Directora del Instituto de Investigación CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales a su labor académica y ensayística, así como diversos subsidios estatales y privados para financiar sus proyectos de investigación. Ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad, a varios de cuyos comités científicos y equipos de redacción pertenece, y presentado ponencias en congresos internacionales. En coautoría con Marcela Romano y Marta Ferrari, ha publicado, bajo su dirección, *La voz diseminada (Hacia una teoría del sujeto en la poesía*

*española*), 1994, y *Marcar la piel del agua (La autorreferencia en la poesía española contemporánea)*, 1996; con Omar Aliverti, *Entretextos. Estudios de literatura española*, 1996; con Aymar de Llano, *Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico*, 2001. Ha coordinado el homenaje a Lorca *¡Qué raro que me llame Federico!*, 1998. Es autora única de *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, 2000; así como de *Las palabras preguntan por su casa*, y *La escritura como interpelación*, ambos de 2004, dedicados respectivamente a la poesía y al ensayo de Luis García Montero, autor del que ha preparado asimismo *Poesía urbana. Antología 1980-2002*.

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Los originales se entregarán en soporte informático y en su correspondiente copia en papel (DIN A4). El texto deberá estar compuesto a espacio y medio (incluida Bibliografía), sin corte de palabras a fin de línea, con fuente Times New Roman de 12 puntos, en programa Word o compatible.

2. Cada artículo irá encabezado por su título en mayúsculas centrado, y por el nombre del autor (usando mayúsculas para los apellidos), seguido de la Universidad o centro al que pertenezca, alineados a la derecha. Si el autor emplea subtítulos para dividir en apartados su trabajo, éstos deben ir en negrita y alineados a la izquierda. Úsense para los subtítulos minúsculas, salvo imperativo ortográfico.

3. Las citas breves de textos ajenos deben ir en el cuerpo del escrito, convenientemente entrecomilladas y con la adecuada referencia bibliográfica entre paréntesis, que se atenderá al siguiente procedimiento: Apellido, año: página(s). Ej.: (Silver, 1996: 123). Este mismo sistema se usará en las citas amplias (inmediatamente antes del punto final), y cuando se hagan tales referencias en las notas al pie.

4. Las citas amplias de textos ajenos deben ir a un espacio, en párrafo aparte, con mayor sangrado, precedidas y seguidas por un espacio doble del habitual, y sin comillas de acotación.

5. Las notas a pie de página deben reservarse para comentarios o excursos necesarios, no para simples referencias bibliográficas. La llamada a nota se señalará con un número volado en la palabra en que corresponda (en su caso, antes del signo de puntuación).

6. La bibliografía figurará al final en hojas aparte, y habrá de contener todas las obras citadas en el texto. La ordenación de la misma se hará de este modo: orden alfabético de apellidos de autores; cuando haya varias obras del mismo autor, orden cronológico de publicación (sustituyendo la especificación del autor por un guión largo); cuando haya más de una publicación del mismo año, letra



minúscula junto al año: 1987a, 1987b (en cuyo caso, deberá ir así también en las referencias bibliográficas dentro del texto).

7. Las entradas bibliográficas habrán de seguir las siguientes pautas, según se trate de un libro (a), un artículo de revista (b) o un capítulo de un libro colectivo (c) respectivamente:

a) APELLIDOS, Nombre, *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, Ariel, 1974.

MORAL, Concepción G. y Rosa María PEREDA (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979.

b) APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo», *Revista*, número en arábigos [o, en su caso, tomo y número separados por un punto, ambos en arábigos] (año), pp. [inicial-final].

EGIDO, Aurora, «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2 (1990), pp. 144-158.

c) APELLIDOS, Nombre, «Título del capítulo», en Nombre [del editor] Apellidos (ed.) [o, en su caso, AA. VV.], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. [inicial-final].

EGIDO, Aurora, «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», en AA. VV., *Homenaje al profesor Maxime Chevalier*, Burdeos, Universidad, 1991, pp. 309-332.

SCRIMIERI, Rosario, «La ginestra de Leopardi: valor y función de algunas de sus traducciones al español», en V. González Martín (ed.), *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 385-395.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

**DRAMATURGOS  
EN EL CINE ESPAÑOL  
(1939-1975)**

Alicante, Universidad de Alicante, 2003  
248 páginas

\* \* \*

Análisis del trabajo como guionistas de un amplio colectivo de autores teatrales, que encontraron en el cine una nueva forma de expresión y difusión de su obra. Esta faceta creativa tuvo resultados desiguales, pero dista mucho de ser anecdótica y debe ser tenida en cuenta a la hora de trazar las trayectorias de creadores como Miguel Mihura, Edgar Neville, Alfonso Paso, José López Rubio, Alfonso Sastre y otras destacadas figuras del teatro español del período franquista.

Pedidos a su librero habitual

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

## **CÓMICOS ANTE EL ESPEJO**

### **LOS ACTORES ESPAÑOLES Y LA AUTOBIOGRAFÍA**

Alicante, Universidad, 2001

191 páginas

\* \* \*

En la historia del teatro y el cine en España los cómicos suelen ser, paradójicamente, unos protagonistas sin voz propia. Esta monografía intenta paliar dicha circunstancia mediante el análisis de las autobiografías publicadas por los actores, en especial las de aquellos que trabajaron durante la dictadura franquista. Estas obras nos permiten conocer mejor a unos individuos, pero también a un colectivo profesional que se formó, trabajó y triunfó en unas circunstancias a menudo adversas. Los testimonios de algunos de sus más destacados miembros constituyen un material tan parcial y subjetivo como interesante desde la perspectiva de adentrarse en el mundo de los cómicos españoles que, por imperativos vitales, nos están abandonando y cuya memoria debe ser preservada del olvido.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

## **EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL**

Alicante, Universidad, 2000

237 páginas

\* \* \*

Esta monografía abarca dos áreas dentro del marco de las relaciones entre el cine y el teatro en España. En la primera parte se analiza la filmografía que se ha ocupado del teatro y sus gentes. La actividad de las compañías, los problemas laborales y personales de los actores, la valoración de la profesión de los cómicos, la historia de las grandes figuras y algunos locales... centran el interés de un conjunto heterogéneo de películas que nos permiten conocer la visión del teatro dada por el cine español. La segunda parte tiene una intención fundamentalmente docente y está concebida como instrumento de trabajo para alumnos y profesores. A partir del estudio de algunas adaptaciones cinematográficas de textos teatrales españoles del siglo XX, se aborda el polémico tema de las adaptaciones y su relación con las obras seleccionadas.

Pedidos a su librero habitual

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

## **LA CIUDAD PROVINCIANA**

LITERATURA Y CINE EN TORNO A *CALLE MAYOR*

Alicante, Universidad, 1999

137 páginas

\* \* \*

La ciudad provinciana es un tema recurrente en la literatura española que también ha estado presente en el cine, especialmente durante los años cincuenta y sesenta. *Calle Mayor* de Juan A. Bardem es el más destacado ejemplo. Este libro analiza la imagen de la ciudad provinciana que nos aporta dicha película, poniéndola en relación con otras obras cinematográficas y literarias que han intentado mostrar una ciudad cuyos rasgos esenciales se repiten. Desde la Vetusta de Leopoldo Alas hasta la Salamanca de Basilio Martín Patino, se hace un recorrido por distintas ciudades provincianas que nos ayudan a comprender mejor la película de Juan A. Bardem, cuyo verdadero protagonismo corresponde a un lugar de ficción convertido en símbolo de un país y una época.

Pedidos a su librero habitual

JUAN ANTONIO RÍOS CARRATALÁ

## **LO SAINETESCO EN EL CINE ESPAÑOL**

Alicante, Universidad, 1997

175 páginas

\* \* \*

La presencia del sainete teatral ha sido una constante del cine español. En esta monografía se estudia el trasvase del teatro al cine de los principales rasgos que cabe asociar con el citado género, hasta ahora no definido en el ámbito cinematográfico. Costumbrismo popular, técnicas de caracterización e interpretación, creación de tipos, etc., son algunos de estos rasgos que, en conjunto, resultaron decisivos para incorporar la cotidianidad al mejor cine español de los años cincuenta. Una cotidianidad que es desmenuzada en un estudio que analiza la feliz confluencia de lo sainetesco con el neorrealismo y otras corrientes coetáneas.

Pedidos a su librero habitual

LAURA SCARANO

**LUIS GARCÍA MONTERO**  
**LA ESCRITURA COMO INTERPELACIÓN**

Granada, Atrio, 2004  
286 páginas

\* \* \*

Pedidos a su librero habitual

LAURA SCARANO

**LAS PALABRAS PREGUNTAN**  
**POR SU CASA**  
**LA POESÍA DE LUIS GARCÍA MONTERO**

Madrid, Visor, 2004  
250 páginas

\* \* \*

Pedidos a su librero habitual

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

## **LA POESÍA DE VÍCTOR BOTAS**

### **UNA RELECTURA DE LOS CLÁSICOS GRECOLATINOS**

Gijón, Llibros del Pexe, 2004  
215 páginas

\* \* \*

En la encrucijada estética de los años ochenta, la poesía de Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) introduce una de las modulaciones más personales de su entorno generacional. Este libro aborda la manera en que el autor supo absorber e interiorizar la herencia de la cultura grecolatina, tanto en sus cauces formales y genéricos (el epigrama, la sátira y la elegía) como en sus tópicos literarios más visibles (*tempus fugit, aurea mediocritas, memento mori*). Sin embargo, en sus obras de madurez, *Historia Antigua*, *Retórica* y *Las rosas de Babilonia*, Víctor Botas no se limita a reproducir los *koinoi topoi* del mundo clásico, sino que enriquece su horizonte lírico con elementos provenientes del Barroco y con tonalidades propias del marco literario sesentayochista. Al tiempo que ofrece una visión panorámica de la panoplia creativa de Botas, el presente libro incorpora algunas notas acerca del peculiar verso del escritor, que logró tensar el arco del lenguaje coloquial hasta los límites de un lirismo desnudo, irónico y sentimental.

Pedidos a su librero habitual

RICARDO E. MOLINARI

## MUNDOS DE LA MADRUGADA

### ANTOLOGÍA POÉTICA (1927-1991)

Edición de Luis Bagué Quílez

Madrid, Huerga y Fierro, 2003  
272 páginas

\* \* \*

Gracias a su longevidad y a su prolífica labor creativa, la poesía de Ricardo E. Molinari (Buenos Aires, 1898-1996) permite un acercamiento de primera mano a las principales tensiones artísticas del siglo XX. De hecho, su libro inicial, *El imaginero*, data de 1927, y el último, *El viento de la luna*, de 1991. La parte sustantiva de su obra se encuentra en sus odas paisajísticas, donde concibe la vastedad de la Pampa argentina como una geografía íntima, surcada por una nostalgia indefinida y por un desasimilamiento de estambre simbolista. Sin embargo, el carácter proteico de su lirismo incluye, en una sucesión estética y cronológica, ejercicios primarios cercanos al imaginario ultraísta, romances históricos dedicados a la «saga de los caudillos» y homenajes literarios en que la sensibilidad del propio poeta se funde con la del personaje retratado. Al mismo tiempo, Ricardo E. Molinari puede considerarse como un poeta puente que supo aunar la modernidad vanguardista con la tradición del Siglo de Oro y que favoreció el enlace entre la generación argentina del 22 y el grupo español del 27. En suma, esta antología trata de dar cuenta de un itinerario estético que difícilmente puede hallar parangón en el panorama contemporáneo.

Pedidos a su librero habitual

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

## **DE MANANTIAL SERENO**

### **ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA**

Valencia, Pre-Textos / IAC Juan Gil-Albert, 2004  
264 páginas

\* \* \*

Para John Keats, el poeta es «el menos poético de todos los seres creados por Dios», alguien que debe vaciarse de sus atributos para que en el espacio de la opacidad pueda aflorar una realidad a la que él da forma, negándose. Entre la ocultación y la hipertrofia del yo, la experiencia individual del poeta filtra la polifonía exterior y selecciona los ecos de la tradición con que se siente más concorde. Se reúnen en este libro varios ensayos sobre lírica contemporánea, que componen un panorama en el que parpadean algunas señales luminosas tras la devastación espiritual y el desmantelamiento del optimismo metafísico provocados por el Romanticismo. En la medida que la poesía es un instituto ontológico del ser humano, estos asedios interpretativos –de Leopardi a Cernuda, de Antonio Machado a José Hierro o a Sánchez Rosillo– pretenden ir más allá de la mera exégesis textual: aunque se ubican en los textos, miran, sin embargo, hacia un horizonte de símbolos y construcciones míticas en que se vislumbra el ápice de la dignidad, la hermosura, la tragedia o la melancolía.

Pedidos a su librero habitual



ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN

## ÚLTIMA FE (ANTOLOGÍA POÉTICA, 1965-1999)

Edición, introducción y notas de  
Ángel L. Prieto de Paula

Madrid, Cátedra, 2003

\* \* \*

En *Teatro de operaciones* Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) registró su educación sentimental, y en *Pautas para conjurados* y *Una tromba mortal para los balleneros* reunió las fulguraciones temáticas del 68. Pocos se han adentrado tanto como él en esa *terra incognita* donde el discurso racional salta por los aires. A la intemperie en que quedó tras la disolución del patrón generacional sesentayochista responden *Horizonte desde la rada* y *De acedia*, de nuevo en la senda del logocentrismo. Defensa de una «poesía de vida» frente a una «poesía de lenguaje» (¿y palinodia de los antiguos dogmas?), *Ejercicio sobre Rilke* es un punto de fuga que, a partir de un texto del poeta de Praga, se expande en composiciones cuyo realismo incluye la fiebre visionaria y la caligine de los sueños. El simbolismo funeral de *Cantil* –también un laberíntico juego literario– deriva hacia la crítica de las formas de producción y consumo en la sociedad postindustrial. Próximo el autor al *arrabal de senectud*, en *Cordura* se activan los modelos morales estoicos. De tan original trayecto da cuenta antológica esta *Última fe* de vida y de escritura.

Pedidos a su librero habitual

ANTONIO GAMONEDA  
**ANTOLOGÍA POÉTICA**

Edición, introducción y notas de  
ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA  
León, Edilesa, 2002

\* \* \*

Cronológicamente, Antonio Gamoneda pertenece a la generación histórica de los llamados «niños de la guerra». Iniciado en la publicación con *Sublevación inmóvil* (1960), *Blues castellano* es de los años sesenta, aunque no se editó hasta 1982. Concluido el franquismo y disuelta la razón de la resistencia que había explicado buena parte de su conducta y de sus escritos, en 1976 Gamoneda dio a la luz, tras largo silencio, *Descripción de la mentira*, expresión de una memoria fragmentaria y discontinua, mediante asedios en oleadas a un dolor antiguo y terebrante, en cuya concreción simbólica el viejo ruralismo conecta con el irracionalismo vanguardista. *Libro del frío* (1992) es una consideración sobre las pos-trimerías, y acaso el momento de máxima tensión en la voz de este autor imprescindible y ejemplar, de cuya trayectoria da cuenta el estudio preliminar de esta antología.

Pedidos a su librero habitual

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA  
**POETAS ESPAÑOLES DE LOS CINCUENTA**  
ESTUDIO Y ANTOLOGÍA

Salamanca, Almar, 2002  
2ª edición revisada y aumentada  
400 páginas

\* \* \*

Esta antología recoge los principales cursos creativos de un grupo de poetas, algunos de los cuales han alcanzado ya la condición de clásicos de la literatura española del siglo xx: María Victoria Atencia, Carlos Barral, Francisco Brines, Caballero Bonald, Miguel Fernández, Antonio Gamoneda, Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Rafael Guillén, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Frente a las nóminas consolidadas muy tempranamente, ésta aporta nombres y estéticas que no han sido tenidos en consideración; y frente a las antologías que sacrifican la diversidad individual ante el monolitismo generacional, ésta muestra un panorama multifacético, aunque trabado por unas circunstancias históricas de las que nadie pudo ni quiso enajenarse. El estudio introductorio da cuenta de la génesis, caracteres, vertientes, tópicos y rasgos de estilo de este grupo de autores.

Pedidos a su librero habitual

GABRIEL MIRÓ

## HILVÁN DE ESCENAS

Edición, introducción y notas de Enrique Rubio Cremades

Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert-CAM, 2004

\* \* \*

Los primeros tanteos novelescos mironianos se remontan a los comienzos del siglo XX. *Hilván de escenas* se publica en el año 1903, poco después de su novela *La mujer de Ojeda*, repudiada, al igual que la anterior, por el propio Gabriel Miró. La presente edición cumple, pues, una clara finalidad: la de dar a conocer un texto literario que supone una auténtica rareza bibliográfica. La novela mironiana va precedida de un extenso estudio introductorio que abarca diversos aspectos. Se analiza la fuerte presencia del contexto histórico real en su mundo de ficción, pues parte del relato está imbricado en la España rural y caciquil. Estamos ante una novela de clave en la que el joven Miró vierte todas sus vivencias juveniles. Las fuentes literarias, su formación libresca y estilo configuran también apartados de la presente introducción. Novela que, pese a ser repudiada, anuncia ya la prosa poética de Gabriel Miró.

Pedidos a su librero habitual

ENRIQUE RUBIO CREMADES

## Panorama crítico de la novela realista-naturalista española



EDICIÓN DE LA

Este nuevo Panorama crítico supone una revisión y sistematización de los estudios dedicados a la novela realista-naturalista española. Los debates sobre la estética realista, epistolarios, ediciones, autógrafos y repertorios bibliográficos, entre otros múltiples aspectos, constituyen los ejes esenciales de este libro. Desde los inicios de la novela realista hasta el naturalismo radical existe un amplísimo corpus narrativo que emerge con peculiar estilo y dispar ideología. Los debates de la crítica sobre la incidencia o pertenencia de específicos autores a esas corrientes literarias, así como los diversos enfoques de la crítica sobre la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX son igualmente objeto de reflexión y estudio.

ENRIQUE RUBIO CREMADES

## **PERIODISMO Y LITERATURA**

RAMÓN DE MESONERO ROMANOS  
Y EL *SEMENARIO PINTORESCO ESPAÑOL*

Alicante, Universidad, 2000

\* \* \*

El *Semanario Pintoresco Español* refleja con sumo acierto y detalle los vaivenes culturales de mediados del siglo XIX. Su longeva vida (1836-1857) permite al lector o estudioso el conocimiento de la vida teatral y de los géneros literarios de la época. Publicación que no sólo interesa a los lectores preocupados por estos géneros, sino también a quienes desean conocer los más diversos campos del saber humano. El *Semanario Pintoresco Español* es sin lugar a dudas modélico en su género. El primero que supo adaptar en España un tipo de periodismo ilustrado arraigado en esta época en los países más cultos.

Pedidos a su librero habitual

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

## **IMÁGENES DEL PESIMISMO**

LITERATURA Y ARTE EN ESPAÑA (1898-1930)

Alicante, Universidad, 2000

\* \* \*

El contenido de este libro es el resultado del interés por un sector de la literatura española que, dentro del «espíritu simbolista», acusa la influencia de ciertos escritores belgas. Del simbolismo belga procede tanto esta obsesión por las ciudades decrepitas, de espléndido pasado y presente mortecino (de tan reiterada presencia en textos de los primeros años del siglo XX), como la creación de una imagen de España, asumida luego como propia y afirmada en obras literarias y pictóricas de Regoyo, Zuloaga o José Gutiérrez-Solana, reforzado por la presencia de Schopenhauer, para conducirnos luego a unos ámbitos más amables, donde la literatura se convierte en el refugio salvador de un mundo carente de sentido.

Pedidos a su librero habitual

JOSÉ MARÍA FERRI COLL

**LA POESÍA DE LA ACADEMIA  
DE LOS NOCTURNOS**

Alicante, Universidad, 2001

Pedidos a su librero habitual

HELENA ESTABLER PÉREZ

**MUJER Y FEMINISMO  
EN LA OBRA DE CARMEN  
DE BURGOS ‘COLOMBINE’**

Almería, Diputación / Instituto de Estudios Almerienses, 2000

Pedidos a su librero habitual



M.<sup>a</sup> BEATRIZ ARACIL VARÓN

# **ABEL POSSE: DE LA CRÓNICA AL MITO DE AMÉRICA**

Prólogo de Carmen Alemany

*Cuadernos de América sin Nombre*, 9, Alicante, Universidad, 2004

Pedidos a su librero habitual

BEATRIZ ARACIL, ÓSCAR ARMANDO GARCÍA,  
ALEJANDRO ORTIZ, CATHERINE RAFFI-BÉRAUD  
Y NORMA ROMÁN CALVO (COORDS.)

## **FIESTA Y TEATRALIDAD DE LA PASTORELA MEXICANA**

México, UNAM, 2004

Pedidos a su librero habitual

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

**DE SOBREMESA**  
**Poesía (selección)**

Edición de  
Remedios Mataix

Madrid, Cátedra

Pedidos a su librero habitual

REMEDIOS MATAIX

**JOSÉ MARTÍ**

Editorial Eneida, Colección Semblanzas

Pedidos a su librero habitual

REMEDIOS MATAIX

**PARADISO Y OPPIANO LICARIO**  
**UNA «GUÍA» DE LEZAMA**

Universidad de Alicante

Pedidos a su librero habitual

REMEDIOS MATAIX

**LA ESCRITURA DE LO POSIBLE**  
**EL SISTEMA POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA**

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
HISPANOAMERICANOS  
Colección Ensayos. Serie América

Pedidos a su librero habitual

EMILIA PARDO BAZÁN

## MEMORIAS DE UN SOLTERÓN

Edición, estudio preliminar y notas de  
M<sup>a</sup>. de los Ángeles Ayala

Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2004

\* \* \*

Desde el punto de vista personal, Emilia Pardo Bazán ha llegado a su madurez cuando escribe *Memorias de un solterón*. En 1896, fecha de publicación de la novela, doña Emilia es una mujer totalmente independiente, dedicada en cuerpo y alma a la literatura. Está decidida a afrontar las experiencias que le depare el destino guiada exclusivamente de su propio criterio y conciencia. *Memorias de un solterón* pertenece a una nueva etapa literaria que los críticos distinguen después de la aparición de sus novelas más claramente naturalistas. La autora idea un plan novelístico similar al que Balzac, Zola o Galdós han llevado a la práctica. En su caso, las novelas se centran en la descripción y análisis de las relaciones entre hombre y mujer, y en la institución legal que las regula: el matrimonio. A través de los personajes femeninos de *Memorias de un solterón*, doña Emilia da entrada a sus ideas sobre la situación de la mujer de su época, ya desenhebradas en multitud de ensayos publicados, analizando especialmente la problemática de las jóvenes que pertenecen a la llamada clase media.

Pedidos a su librero habitual

## PEDRO MONTENGÓN

### *El Rodrigo*

Edición, estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero

Madrid, Cátedra, 2002

Colección «Letras Hispánicas», nº 522

324 páginas

Pedro Montengón (1745-1824) es el más importante novelista del siglo XVIII español, fundamentalmente conocido como autor de Eusebio, novela didáctica correspondiente al pensamiento de la Ilustración. La mejor muestra de su otra orientación creativa es la novela *El Rodrigo* (1793), ambientada en el siglo VIII y dedicada al tema legendario de la violación de la hija del conde Don Julián, la ocupación de España por los musulmanes y el fin del reino visigodo, con la que Montengón anticipa lo que poco después será la novela histórica del Romanticismo español.

## IGNACIO DE LUZÁN

### *Obras raras y desconocidas. Volumen II* *Discurso apologético de Íñigo de Lanuza*

Edición, estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero

Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002

300 páginas

El *Discurso apologético* es una de las obras menos conocidas de Luzán, y nunca reeditada desde su primera edición en Pamplona, 1741. Fue la réplica a la crítica que de la *Poética* de 1737 publicó Juan de Iriarte en el *Diario de los literatos de España*. Esta edición, que ha requerido la restauración del texto en muchos de sus lugares, estudia la coyuntura de la obra, su contenido y la intervención en ella de Ignacio de Colmenares y Aramburu, y va provista de 240 extensas notas.

RUBÉN DARÍO

## **CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA**

Edición, prólogo y comentario de  
José Carlos Rovira

Madrid, Alianza, 2004

Pedidos a su librero habitual

JOSÉ CARLOS ROVIRA

**JOSÉ TORIBIO MEDINA  
Y SU FUNDACIÓN LITERARIA  
Y BIBLIOGRÁFICA DEL MUNDO  
COLONIAL AMERICANO**

Santiago de Chile, DIBAM, 2002

Pedidos a su librero habitual



JOSÉ CARLOS ROVIRA

**VARIA DE PERSECUCIONES  
EN EL XVIII NOVOHISPANO**

Roma, Bulzoni, 1999

Pedidos a su librero habitual

ANA PIZARRO

**EL SUR Y LOS TRÓPICOS**  
ENSAYOS DE CULTURA LATINOAMERICANA

Cuadernos de América sin Nombre, n.º 10, 2004

Pedidos a su librero habitual

EVA MARÍA VALERO JUAN

# **LIMA EN LA TRADICIÓN LITERARIA DEL PERÚ**

DE LA LEYENDA URBANA A LA DISOLUCIÓN  
DEL MITO

Universitat de Lleida, 2003

Pedidos a su librero habitual

EVA MARÍA VALERO JUAN

**RAFAEL ALTAMIRA  
Y LA «RECONQUISTA ESPIRITUAL»  
DE AMÉRICA**

Cuadernos de América sin Nombre, nº. 8, 2003

Pedidos a su librero habitual

EVA MARÍA VALERO JUAN

**LA CIUDAD EN LA OBRA  
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO**

Alicante, Universidad, 2003

Pedidos a su librero habitual

# **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**

**(Pinar, 23 - 28006 MADRID)**

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más específicamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y su entorno.

El Comité de Redacción está presidido por D<sup>a</sup> Isabel García Lorca, Presidente de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, Prof<sup>a</sup> Emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Univ. de Michigan; Christopher Maurer, Vanderbilt University; y Piero Menarini, Univ. de Parma. El Director Literario es el Prof. Mario Hernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente, Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Federico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

- Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
- Poner en conocimiento de los lectores aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
- Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
- Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
- Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
- Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

# DIECIOCHO

## SPANISH ENLIGHTENMENT

Editor: DAVID T. GIES

Volumen 25.2 (otoño 2002): artículos de Javier García Rodríguez («Notas para el estudio de un episodio de recepción de la retórica en el siglo XVIII: El Epítome de la elocuencia española de Francisco de Artiga»), Julia Bordiga Grinstein («Panorama de la dramaturgia femenina española en el siglo XVIII»), Ermanno Caldera («La figura del déspota ilustrado en el teatro sentimental dieciochesco»), Jorge Chen Sham («La sátira del letrado en el siglo XVIII español»), María José Rodríguez Sánchez de León («La canonización de Garcilaso de la Vega en la historia literaria de los siglos XVIII y XIX»), Gabriel Sánchez Espinosa («La obra del naturalista Guillermo Bowles y la política editorial del gobierno ilustrado»), María Angulo Egea («Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Comella»), Frédéric Prot («Las afinidades equívocas del petimetre con el discurso ilustrado en la España del siglo XVIII»). Cajón de sastre bibliográfico. Reseñas de libros de Françoise Étienvre (Pedro Álvarez de Miranda), Noel Fallows (Ruth Hill), Pedro Montegón (Pedro Álvarez de Miranda), Ana Rueda (María Angulo Egea), Manfred Tietz y Dietrich Briesemeister (Michael Iarocci), Eva Velasco Moreno (Françoise Étienvre).

Volumen 26.1 (primavera 2003): artículos de Salvador Fajardo («Meléndez Valdés' Winter Ode: Enlightenment and Expressivism»), Elisa Luque Alcaide («El debate sobre las cofradías en el México borbónico, 1755-1794»), María Elena Arenas Cruz («Un Viaje al Parnaso de Pedro Estala»), Emma Carrere-Lara («El tópico de la sobriedad ibérica en la literatura de viaje francesa dieciochesca y decimonónica»), Diego Téllez Alarcia («Literators, intelectuales y poder político en el reinado de Fernando VI, 1746-1759»), Rebecca Haidt («How Gothic Is It? The Galería fúnebre, Panoramic Seeing, and Enlightenment Visuality»), y mucho más.

### ANEJO 3

*La rosa trágica de Málaga. Vida y obra de María Rosa de Gálvez,  
por Julia Bordiga Grinstein.*

**(TODOS LOS SUSCRITORES LO RECIBIRÁN GRATIS CON  
LA SUSCRIPCIÓN PAGADA)**

Información:

David T. Gies  
115 Wilson Hall, PO Box 400777  
University of Virginia  
Charlottesville, VA 22904-4777

dtg@virginia.edu  
<http://faculty.virginia.edu/dieciocho>

# Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA  
HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

*Crítica, historia literaria, lingüística*  
Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

*Director:* Russell P. Sebold. *Subdirectores:* Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores:* Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi, Sylvia R. Santaballa.

*Suscripciones individuales:* \$31,50 (dólares de EE.UU.) al año.  
*Bibliotecas y otras instituciones:* \$41,50 al año.

*Dirigirse a:* Hispanic Review, 512 Williams Hall, University of Pennsylvania, PA 19104-6305, U.S.A.



# REVISTA DE HISTORIA MODERNA

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE Nº 20 - 2002

## ENSEÑANZA Y VIDA ACADÉMICA EN LA ESPAÑA MODERNA

Luis E. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES. La «nación de Vizcaya» en las Universidades de Castilla ss. XVI-XVIII; Amparo FELIPE ORTOS. Conflictos en torno a la Provisión y pago de salarios de las pavordías de la Universidad de Valencia durante la segunda mitad del siglo XVI; Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS. Universidad y episcopado en el s. xvi. Las universidades donde estudiaron los obispos de las coronas de Castilla y Aragón (1556-1598); Arturo MORGADO GARCÍA. Teología moral y pensamiento educativo en la España Moderna; José Antonio MATEOS ROYO. Municipio y enseñanza pública en Aragón: la escuela de Gramática de Daroca (ss. XVI-XVII); Javier BURRIEZA SÁNCHEZ. Las cátedras de pro «religione» en la Universidad de Valladolid; Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ. «Los Velardes». Historia de un Colegio menor en la Universidad de Valladolid; Enrique GIMÉNEZ LÓPEZ. La enseñanza en el seminario de nobles educandos tras la expulsión de los jesuitas. Un capítulo de la lucha por el control de la enseñanza en Valencia; Francisco Javier MARTÍNEZ NARANJO. Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna; Mónica BOLUFER PERUGA. Pedagogía y moral en el siglos de las luces: las escritoras francesas y su recepción en España; Francesc FUSTER PELLICER- Isabel Amparo BAIXAULI JUAN. Estudiants. Germans y docents: el primer segle del Col·legi i Universitat de Gandia; Pedro LOSA SERRANO - Ramón CÓZAR GUTIERREZ. La secularización de la enseñanza en Albacete a partir de la expulsión de los jesuitas; Mario MARTÍNEZ GOMIS. «Las escuelas de Cristo» de Elche y Orihuela: Un aspecto de la enseñanza espiritual y ascética en la España de los ss. XVII y XVIII; José Luis Santonja. Enseñanza y reforma educativa en Alcoi e Ibi durante el siglo XVIII; M<sup>a</sup> José BONO GUARDIOLA. El abate Condillac y la educación de un príncipe.

### VARIA

Ricardo FRANCH BENAVENT. Fiscalidad y manufacturas en la Valencia de Felipe V; Soledad GÓMEZ NAVARRO. Complementaridad y cruce de fuentes en el análisis demográfico: aplicación metodológica del testamento como indicativo indirecto de mortalidad en tres núcleos cordobeses (1690-1833); José Francisco PÉREZ BERENGUEL. Una visión liberal de la política y el gobierno durante la época de Carlos III; Rafael TORRES SÁNCHEZ. Cuando las reglas de juego cambian. Mercados y privilegio en el abastecimiento del ejército español en el siglo XVIII; M.<sup>a</sup> Ángeles CASADO SÁNCHEZ. La Real Casa de Santiago y convento de Uclés. Construcciones militares y monásticas; Manuel MARCOS ALDÓN. La biblioteca de D. Juan de Cuenca: obispo gaditano del siglo XVII.



Universitat d'Alicant  
Universitat de Alicante



FUNDACIÓN ESPAÑOLA  
DE HISTORIA MODERNA





# Revista Alicantina de Estudios Ingleses

Editor Emeritus

*Pedro Jesús Marcos Pérez*

Editors

*Enrique Alcaraz Varó*

*Miguel Ángel Campos Pardillos*

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is a well-established international journal intended to provide a forum for debate and an outlet for research involving all aspects of English studies. It includes articles from a wide range of fields and from scholars throughout the world. Published annually, the *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is considered the standard Spanish journal in its field and it reflects the state of English scholarship in Spain and in other European countries.

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* covers:

- English language and linguistics
- English language teaching
- English literature
- American literature
- Literary theory and criticism
- Social and cultural studies
- History and other aspects of the culture of the English-speaking countries
- Translation and interpreting

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* publishes:

- Articles of interest to specialists and non-specialists
- Bibliographies collected by specialists as aids to study and further research
- Notes, reviews and review articles on the latest important books in the field of English studies
- Poetry translations (English → Spanish and Spanish → English)

Send contributions, books for review, and subscription inquiries to *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Department of English Studies, University of Alicante, P.O. Box 99, E-03080 Alicante, Spain. Formal specifications can be obtained at this address. The *Revista* is also happy to make exchange arrangements with other journals in the field of the humanities.

# SABER *Leer*

## Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas de *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado.

Con formato de periódico, SABER/*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

Al cumplirse sus primeros 14 años de existencia, diciembre de 2000, SABER / *Leer* había publicado un total de 959 artículos de colaboradores como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Camero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaité, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso Zamora Vicente, en el campo de las letras. A lo largo de 1996 SABER/*Leer* publicó 68 artículos que firmaron 61 colaboradores de la revista.

SABER/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España, 1.500 pesetas. Extranjero, 2.000 pesetas o 20\$ USA)

### Redacción y Administración:

SABER/*Leer*. Fundación Juan March  
Servicio de Comunicación - Castelló, 77  
28006 Madrid  
Teléfono: 435 42 40 o 431 75 42 (directo)  
Fax: 435 10 77

# **AMÉRICA SIN NOMBRE**

NÚMS. 5-6

DICIEMBRE DE 2004

## **RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL**

Coordinado por

Carmen Alemany Bay y Eva M<sup>a</sup>. Valero Juan

## SERIE MONOGRÁFICA DE ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

### La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)

Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, «La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)».— J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las *Lecturas* de Olavide».— J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo».— R. Benítez, «*Vargas, Novela Española* de Blanco White».— G. Dufour, «Elementos novelescos de *El Evangelio en triunfo* de Olavide».— A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochesca: *Zumbas*, de José de Santos Capuano».— M. J. García Garrosa, «*La Leandra*, novela moral».— M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797».— J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso».— R. P. Sebold, «Novelas de “muchos Cervantes”: Olavide y el realismo».— I. Urzainqui, «Autocreación y formas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

### Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)

Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarín*».— C. Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)».— Á. L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos».— R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos».— P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico».— J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la nivola de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)».— F. Abad, «Schopenhauer y el joven Baroja (El léxico del dolor y de la compasión)».— D. Ordóñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación».— R. Johnson, «*La voluntad* de Azorín. Schopenhauer bajo prueba».— M. Á. Lozano, «Schopenhauer en Azorín. La “necesidad de una metafísica”».— C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perspectiva de Ortega».

### Letras novohispanas, 3 (1999)

Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolinía: la visión urbana de un cronista novohispano».– B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *La destrucción de Jerusalén*».– T. Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava».– B. Mariscal, «“Entre los juncos, entre las cañas”: los indios en la fiesta jesuita novohispana».– S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones».– P. A. J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz».– M. Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana».– A. González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de sor Juana».– O. Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz».– M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común».– M<sup>a</sup>. D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoridad de Núñez de Miranda, en el *Título a Felipe IV*, de 1666».– M<sup>a</sup>. C. Espinosa, «La palabra conquistadora. Las crónicas jesuitas sobre el noroeste novohispano».– C. Comes Peña, «La formulación del criollismo en Juan José de Eguíara y Eguren».– J. C. Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796».

### Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)

Edición de M.<sup>a</sup> Á. Ayala Aracil

M.<sup>a</sup> Á. Ayala, «*Impresiones y recuerdos* de Julio Nombela».– A. Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro».– F. Durán López, «*Las Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica».– S. García Castañeda, «*Las reminiscencias* de Pereda».– J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36».– Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible».– M. Á. Lozano Marco, «Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y “el alma de la niñez”».– R. Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida».– J. A. Ríos Carratalá, «Los cómicos españoles y sus memorias».– J. C. Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo».– E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un setentón*, de Ramón Mesonero Romanos».

## **Simbolismo y Modernismo, 5 (2002)**

Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, «La ruptura modernista».— R. A. Cardwell, «“La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro”. Los orígenes del simbolismo en España».— Á. L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900».— R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX».— M<sup>a</sup>. P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista».— C. Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle Inclán».— M. Á. Lozano, «Azorín y la sensibilidad simbolista».— F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: El *Diario de un poeta recién casado*».— J. M. Ferri, «“¡Oh quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida”. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)».— J. L. Bernal Muñoz, «El color en la literatura del Modernismo».— E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer. Dos lenguajes para una misma cosmovisión».— F. Fontbona, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*».— X. Aviñoa, «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària».— J. Bassegoda Novell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí».— J. Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

## **Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)**

Edición de Carmen Alemany

R. Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX».— Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de amor*».— T. Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo».— C. Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces».— P. Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente».— M. Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello».— M. Ruiz, «Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñoz-Huberman».— T. Fernández, «Del lado del misterio:

los relatos de Silvina Ocampo».— M. Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia».— E. Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M<sup>a</sup>. Luisa Bombal».— M<sup>a</sup>. Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica».— B. Aracil, «Margo Glantz: el rastro de la escritura».











Universidad de Alicante